CHOPIN

ROK 1 1937 ZESZYT 1

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA — WARSZAWA

C H O P I N

Organ Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie

4 zeszyty rocznie

CHOPIN — Revue trimestrielle publiée par l'Institut Frédéric Chopin à Varsovie

Rok I (Ire Année) 1937 Zeszyt 1 (No 1)

TREŚĆ — SOMMAIRE

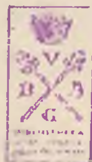
Cena zeszytu 2 złote **Prenumerata roczna 7 złotych**

Adres Redakcji: Instytut Fryderyka Chopina Warszawa 1, pl. Dąbrowskiego 2 m. 1, — tel. 204-46 (godz. 10—14). Konto P. K. O. 288-30.

CHOPIN

ORGAN INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

ROK 1 WARSZAWA 1937 ZESZYT 1



W myśl swego statutu, Instytut Fryderyka Chopina przystępuje do wykonania jednego ze swych naczelnych zadań, jakim jest periodyczne wydawnictwo poświęcone studiom nad Chopinem i jego twórczością.

Tym sposobem Instytut pragnie wypełnić lukę, jaką był w polskiej literaturze muzycznej brak czasopisma, które by służyło za odzwierciedlenie aktualnego stanu badań naukowych na polu chopinologii. Organ taki winien obudzić zainteresowanie wszystkich tych, dla których twórczość jednego z największych muzyków świata nie jest obojętną. Specjalnie w Polsce, jako w Ojczyźnie genialnego artysty, szerzenie kultu Chopina powinno spotkać się, w mniemaniu Instytutu, z życzliwym przyjęciem.

August Zaleski

Kazimierz Hugo-Bader

O DAWNEJ I NOWEJ ŻELAZOWEJ WOLI

Błogosławiona ziemia, która go swoim chlebem karmiła i swoimi kołysała pieśniami, a nowy dar do tylu innych dodawszy, ludzkości go posłała.
J. Sikorski.

Na niezwykle interesującym pod względem krajoznawczym obszarze lewego dorzecza Wisły, obszarze, na którym zwycięsko dotrwała do naszych czasów resztka Puszczy Kampinoskiej, z przedhistorycznym grodziskiem „Zamczysko", na terenie, na którym są bardzo liczne ślady pradziejów, przechodzi trakt tzw. „Warszawski": z Poznania do stolicy przez Sochaczew, Trojanów, Chodaków, Kampinos, Leszno, Zaborów, Babice.

Na trakcie tym, na 7 km od Sochaczewa, leży Żelazowa Wola (od Warszawy odległa 50 km), miejsce urodzenia Fryderyka Chopina.

Wyjątkowo malowniczy krajobraz całego obszaru między Bzurą a Wisłą, na krawędzi Puszczy Kampinoskiej, a zwłaszcza między doliną Utraty i prakorytem Wisły, cechuje tę mazowiecką ziemię. Rzeki, płynące pierwotnie około 20 m nad poziomem współczesnym, urzeźbiły tu szerokie tarasy, niwelując dawne wyniosłości nadbrzeżne. Utrata, biorąca początek w powiecie błońskim, płynie na terenie Żelazowej Woli wzdłuż wysokiego tarasu lewobrzeżnego, dalej wzdłuż wysokiego prawego, to znów wąskim jarem, głęboko wciętym w wysokie tarasy obubrzeżne. Wpada do Bzury pod Trojanowem, tuż koło Sochaczewa, prastarego grodu książąt Mazowieckich.

Żelazowa Wola, niegdyś 17-włókowa wieś, wspomniana w aktach grodzkich Rzeczypospolitej już w XVI wieku (kiedy Mikołaj i Piotr Żelazowie płacili podatek łanowy), na początku XIX wieku była własnością zamożnej rodziny hr. Skarbków. Nawet łącznie z przyległym folwarkiem Orły,

nie stanowiła magnackiej fortuny. Zwykły dwór z dwiema oficynami, siedziba szlachecka, raczej skromna, w porównaniu z innymi dobrami Skarbków na Pomorzu i Kujawach. Hr. Skarbkowie, Kacper i Ludwika z Fengerów, zamieszkali tu na początku XIX wieku, powierzając wychowanie dzieci swych Mikołajowi Chopinowi, który przybył do Żelazowej Woli w roku 1802 z domu starościny Łączyńskiej w Czerniewie (ziemi Gostynińskiej, obecnie Łowickiej), gdzie był wychowawcą synów i córek starościny (z tych młodsza Maria była późniejszą Walewską).

Fryderyk Skarbek, uczeń Mikołaja Chopina, przyszły pisarz, ekonomista i pamiętnikarz, tak opisuje swoje wspomnienia z owych lat[1]):

Po zbyt kosztownym pobycie w Warszawie, wrócili rodzice moi na wieś, nie już do Izbicy do Kujaw, ale do wsi Żelazowa Wola pod Sochaczew, pięknej bardzo z położenia swego, lecz nader małej w porównaniu z poprzednimi dobrami, już sprzedanymi... ...Mikołaj Chopin, ów guwerner, pod którego dozorem bawiłem w obcym domu (starościny Łączyńskiej), został nauczycielem moim i przepędziwszy lat kilkanaście przy mnie i braciach moich, poszedł następnie na profesora języka w Liceum Warszawskim, gdzie do późnej starości nauczał i emerytury się dosłużył... Pod tym czcigodnym nauczycielem, który dozgonnie był najlepszym moim i całej rodziny mojej przyjacielem, otrzymałem najpierwsze moje naukowe usposobienie...

Skarbkowie mieszkali we dworze (który stał nieco ku Utracie wysunięty) pomiędzy dwiema niedużymi oficynami, bliźniaczo do siebie podobnymi. Gdy Mikołaj Chopin poślubił w roku 1806 Justynę Krzyżanowską, stale bawiącą u Skarbków, Chopinowie przeprowadzili się do lewej oficyny. Był to nieduży budynek murowany, o wysokim, stromym dachu, z dużymi oknami o drobnych szybach, z dwiema facjatkami w dachu, bez ganeczków; wewnątrz siedem nie dużych izb wapnem bielonych, z pułapem drewnianym z grubych belek sosnowych. Nie we wszystkich izbach były podłogi drewniane. Sień brukowana; izba kuchenna z gliny bitej, zaś inna — cegłą na płask wykładana.

Skromny, bardzo nawet skromny był domek, w którym światło dzienne ujrzał Fryderyk Chopin.

W tym czasie młody Fryderyk Skarbek przebywał w Paryżu, w Collège de France, a po powrocie w roku 1811 zastaje (jak to sam notuje) matkę stroskaną coraz gorszym stanem własnego majątku.

Dwór, w którym mieszkali Skarbkowie, spłonął doszczętnie podczas przemarszów wojsk, pomiędzy 1812—1814; nie pozostało po nim nic, żadnego opisu, ani wizerunku (gruzy i część fundamentów odkopano przed kilku laty przy odbudowie oficyny i przy zakładaniu parku).

1) Pamiętniki Fryderyka Skarbka.

Po pożarze przeniesiono się do prawej oficyny i tu właśnie młody Skarbek zamieszkał z matką swoją.

W lipcu 1818 r. pojął za żonę Praksedę Gzowską, wprowadzając ją do bardzo skromnego domu (prawej oficyny), który jak mógł urządził w ulubionym ustroniu swoim. W tych czasach wpisuje pan Fryderyk do sztambuchu panny Gzowskiej następujący wiersz:

Domku, coś był niedawno bujną słomą kryty,
W okazalszej postaci wznosisz dziś twe szczyty:
Jak panna w dzień wesela, nową strojny szatą,
Przybrałeś pozór dworka, przestałeś być chatą.

Dobry był twój zrąb, prosty, dobry dach słomiany,
Pókim sam spędzał w tobie wiek mój młodociany,

. . . .

A gdy spokojne szczęście z nami mieszkać będzie
Gdy gościnność, wesołość w tych progach osiędzie,
Zachowaj, domku luby, skromną twoją postać,
I mierny, nie chciej nigdy grożnym gmachem zostać.

Trudno jest dziś ustalić, jakich przeróbek dokonał Skarbek w prawej oficynie, że przybrała pozór dworku. Być może, że pokrył tylko gontem, zamiast słomą.

Lewej oficyny Skarbek prawdopodobnie nie przerabiał wcale, bo Chopinowie dawno już (w roku 1810) odjechali na stałe do Warszawy, nie było więc po temu koniecznej potrzeby.

W takim stanie obie oficyny przetrwały aż do roku 1859, kiedy Żelazową Wolę nabył Adam Towiański. W związku z objęciem przez F. Skarbka katedry ekonomii politycznej w Uniwersytecie Warszawskim, a w następstwie i przeniesienia się do Warszawy, Żelazowa Wola zmieniała często właścicieli. Po samobójczej śmierci Michała hr. Skarbka, który ostatni z tej rodziny tu gospodarował, majątek przechodził na własność Szubertów, Peszlów, wreszcie Towiańskiego, syna Andrzeja.

Będąc właścicielem Żelazowej Woli przez lat dwadzieścia, od 1859 do 1879, Towiański dokładał wszelkich starań, aby przede wszystkim ustalić, w której z dwóch oficyn urodził się Fr. Chopin. Gdy obejmował bowiem Żelazową Wolę, stały tam dwie identyczne oficyny, a z nich jedna, prawa (idąc od drogi ku Utracie) służyła za dom mieszkalny właścicieli majątku (ta sama, w której zamieszkali ongiś Fr. Skarbkowie po spaleniu się starego dworu).

Według Towiańskiego, lewa oficyna przestała być kuchnią i mieszkaniem dla służby dopiero w roku 1860, kiedy Towiański dobudował do swego dworku cztery izby i tam właśnie przeniósł z oficyny lewej kuchnię i część gospodarczą. W tym roku zburzył w dworku sklepiony lamus, przez co uzyskał dużą salę, następnie dobudował ganek, co miało nadać ostatecznie cechę dworku wiejskiego; w lewej zaś oficynie zrobił gruntowny remont: obniżył znacznie dach, rozebrał pokoiki, mieszczące się w szczytach, z dwóch izb od wschodu zrobił jedną, burząc ścianę działową, podwyższył ją przez wycięcie belek stropowych i przebił otwór drzwiowy w ścianie szczytowej na ogród od strony Utraty.

Wszystkie ślady tych przeróbek, dokonanych przez Towiańskiego, dokładnie pozostały stwierdzone i przeanalizowane podczas badań konserwatorskich przy odbudowie domu w roku 1931.

W izbie tej zamierzał zbudować kaplicę, celem „uczczenia genialnego muzyka", a również dla zaradzenia potrzebie mieszkańców wsi, gdyż do kościoła w Brochowie było około 6 kilometrów.

W projektowanej kaplicy miał być umieszczony obraz św. Fryderyka, pędzla Kossowicza, oraz biust Chopina z odpowiednim napisem. Wszystkie niezbędne przybory kościelne były przywiezione w 1868 z Antoszwińca (pod Wilnem), majątku Andrzeja Towiańskiego, który przed rokiem 1840 ufundował tam kaplicę na wzór kościoła św. Piotra w Wilnie.

Do otwarcia kaplicy w Żelazowej Woli jednak nie doszło, gdyż ówczesna władza duchowna zażądała zabezpieczenia na hipotece Żelazowej Woli sumy 3000 rubli. Procent od tej sumy miał służyć na utrzymanie kaplicy, oraz na koszta związane z odprawianiem nabożeństwa co dwa tygodnie.

Adam Towiański rozszerzył znacznie ogród owocowy, zakładając nową „obszerną", jak sam twierdzi, partię tuż za oficynką w kierunku północnym. Stała tu również pod świerkiem przy dworze figura Napoleona naturalnej wielkości, rzeźbiona w drzewie, wykonana przez jakiegoś samouka w Antoszwińcu i przywieziona tu przez syna po konfiskacie majątku przez władze rosyjskie za „bezprawne" wyjazdy p. Andrzeja za granicę.

Od dworu prowadził przepyszny szpaler grabowy w kierunku Utraty. Tuż przed dworkiem stał olbrzymi świerk i modrzew, a dalej słynna altana z lip w podkowę sadzonych, zwana Chopinówką. Przez Utratę przerzucony był mostek, po którym przechodziło się na kępę, gęstą olszyną porośniętą; nieco dalej był most (przy drodze na Orły), obok — nieduży młyn wodny. Tu Utrata szeroko jest dwoma nurtami rozlana, posiada wysepki i brzegi gęsto zarośnięte — całość stanowi nadzwyczaj swojski, malowniczy obraz.

Po Adamie Towiańskim Żelazową Wolę nabył Aleksander Pawłowski — zamieszkiwał on z rodziną w dworku, przez Towiańskiego przebudowanym, a oficyna lewa służyła dla celów gospodarczych. Po przeróbce, do-

konanej przez Towiańskiego, oficyna ta zupełnie zatraciła swój pierwotny charakter i, pozbawiona właściwej opieki, coraz bardziej stawała się zaniedbana.



(*Fot. ze zbiorów Kazimierza Hugo-Badera*)

Dwór w Żelazowej Woli w ostatnim dziesiątku 19 wieku

W tym to czasie często zjawiają się w prasie polskiej artykuły o Żelazowej Woli, omawiające zupełnie otwarcie stan zaniedbania i brak poszanowania dla domku rodzinnego Chopina. Czołowi publicyści i dziennikarze zjeżdżają do Żelazowej Woli, nie szczędząc następnie gorzkich słów, z których społeczeństwo dowiadywało się, że „w pokojach zajmowanych niegdyś przez rodzinę Fryderyka suszą się jabłka, a pachciarz mleko kwasi..."

Piszą o tym wszystkim: Rzętkowski, Kleczyński, Czesław Jankowski, M. Gawalewicz, A. Poliński i w. i., a młody podówczas Stanisław Lenc szkicuje wszystko, co na miejscu widzi. Stary Krysiak, który we dworze 50 lat sługiwał, znający i pamiętający „pana Fryderyka", opowiada i „baje" mnóstwo rzeczy — co mu pamięć i niepamięć nasuwa.

W roku 1891 przybył do Warszawy pianista i kompozytor rosyjski M. Bałakirew, szczery wielbiciel muzyki polskiej w ogóle, a Chopina w szczególności. W kołach muzycznych w Warszawie zainicjował przejęcie domu Chopina w Żelazowej Woli na własność publiczną, wysunął nawet projekt urządzenia muzeum, poświęconego pamiątkom i kultowi Chopina.

Projekty te zbudziły czujność sfer muzycznych z Warsz. Towarzystwem Muzycznym na czele i w rezultacie uchwalono postawić w Żelazowej Woli pomnik. Wyjednaniem odpowiedniego zezwolenia u władz zajął się Bałakirew, jako osobistość dobrze widziana na dworze petersburskim. Zorganizowany został komitet budowy pomnika. Nici organizacyjne miało w swym ręku Warsz. Tow. Muz. Przystąpiono do pracy bardzo energicznie. Zebrano fundusze i postawiono (kosztem 3500 rubli) skromny pomnik-obelisk w pobliżu domku Chopinowskiego, w otoczeniu starych kasztanów.

W fundamentach pomnika wmurowana została urna szklana, zawierająca dokument erekcyjny treści następującej:

Pomnik postawiony na gruncie oddanym pod wieczną używalność przez obecnego właściciela wsi Żelazowa Wola Aleksandra Pawłowskiego. Wieś ta za panowania Ziemowita księcia Mazowieckiego znajdowała się w księstwie Sochaczewskim, zaś po wcieleniu do Korony Polskiej w wieku XV w sta-

rostwie Sochaczewskim. Obecnie znajduje się w pow. Sochaczewskim gubernii Warszawskiej. Pomnik ten wystawiony za Najwyższym zezwoleniem udzielonym dnia 14/26 października 1893 r. Roboty rozpoczęte w skutku uchwały Komitetu z dnia 10 grudnia 1893 r. Na fundusz budowy pomnika Fr. Chopina złożyły się: dochód z koncertu urządzonego staraniem Tow. Muzycznego w Warszawie dnia 2 maja 1894 r. oraz koncertów danych na ten cel w Płocku, Kaliszu, Radomiu i Szadku. Programy tych koncertów przechowują się w puszcze niniejszej. Oprócz dochodu z koncertów fundusz budowy powiększyła ofiara pieniężna Ignacego Jana Paderewskiego, znakomitego pianisty i kompozytora polskiego.

Następują podpisy: *Zygmunt Noskowski, Michał Hertz, Aleksander Poliński, Aleksander Rajchman, Stanisław Ciechomski, Adam Minchajmer, Marian Gawalewicz, Bogumił Dolanowski etc.*



(Fot. ze zbiorów Kazimierza Hugo-Badera)

Odsłonięcie pomnika Chopina w Żelazowej Woli w r. 1894

Dnia 14 października 1894 nastąpiła uroczystość odsłonięcia pomnika w obecności licznego tłumu. Wykonana została kantata Zygmunta Noskowskiego do słów Andrzeja Niemojewskiego, a pod historycznym świer-

kiem Aleksander Michałowski, Jan Kleczyński i Bałakirew odegrali utwory Chopina. Noskowski, wówczas dyrektor Warsz. Tow. Muz., wygłosił płomienne przemówienie podkreślając m. in., że

nie myśleli zaiste poprzedni właściciele miejscowości, w której dziś zgromadziliśmy się dla oddania hołdu niezrównanemu poecie tonów, aby nazwa Żelazowej Woli takiego nabrała znaczenia, jak Salzburg, Bonn, Eisenach, Halle i wiele innych. Słuszne jest zatem, aby znak widomy naszej pamięci przede wszystkim, choć w skromnej postaci, wznieść tam, gdzie geniusz się zrodził... Idziemy w tym względzie za przykładem innych społeczeństw, uświęcających skwapliwie pomnikami miejsca urodzenia swych znakomitych mężów...

Pomnik pozostawał pod stałą opieką Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w szczególności Sekcji Chopinowskiej.

Od roku 1906 Polskie Towarzystwo Krajoznawcze w Warszawie pobudza do życia ruch turystyczny w kraju i Żelazowa Wola staje się punktem atrakcyjnym stałych zbiorowych wycieczek.

W grudniu 1918 r. Żelazową Wolę nabywają w drodze parcelacji trzej gospodarze. Cudem uratowano Chopinowską oficynę od rozbiórki, do której parli nowonabywcy, w celu podzielenia się budynkiem w trzech równych częściach.

Dworek Skarbków (prawa oficyna) spłonął doszczętnie w jesieni 1917 roku. Historyczny świerk opalony usechł, drzewa owocowe wymarzły, parkowe wycięto. Pozostało zaledwie kilka drzew i stare kasztany przy pomniku. Wszystko zdawało się skarżyć opuszczeniem, zaniedbaniem, zapomnieniem... Dziwnym zrządzeniem losu pozostała już tylko sama oficynka „Chopinowska", do której wprowadził się nowonabywca, gospodarz Szymaniak, użytkując część niezamieszkałych pokoi na czysto gospodarcze potrzeby.

Sprawa wykupienia tej oficynki wraz z częścią ogrodu stała się nader konieczną i pilną, a to tym bardziej, że stan budynku pogarszał się z zatrważającą szybkością. W związku ze zbliżającym się terminem odsłonięcia pomnika Chopina w r. 1926 w Warszawie, zjeżdżało się do Żelazowej Woli coraz więcej turystów. Odchodzili stamtąd niepocieszeni...

Gdy w maju 1926 r. wojewoda warszawski p. Sołtan zainicjował stworzenie komitetu, mającego na celu wykupienie Żelazowej Woli z rąk prywatnych, a to w zrozumieniu konieczności zabezpieczenia tej pamiątki przez społeczeństwo — inicjatywa ta znalazła głęboki oddźwięk. Powstało w Warszawie Towarzystwo Przyjaciół Domu Chopina, rządzące się własnym statutem, który został przez władze zatwierdzony w październiku tegoż roku. Jednocześnie powstał Komitet Chopinowski w Sochaczewie, zorganizowany z inicjatywy grona osób ze starostą tamtejszym Józefem Ołpiń-

skim na czele. Komitet przystąpił do pracy, organizując koncerty i zbiórki na cele wykupienia Żelazowej Woli. Tow. Przyjaciół Domu Chopina w Warszawie (pod przewodnictwem ks. Wł. Czetwertyńskiego) postanawia w grudniu 1926 r. rozszerzyć ramy działalności, a Sochaczewski Komitet (pod przewodnictwem dra W. Czerwińskiego, a następnie Z. Brudzińskiego), działający na razie autonomicznie, wyznacza delegata do Komitetu Warszawskiego, celem skoordynowania prac. Ustalono, że na wykup Żelazowej Woli potrzeba 40 tys. złotych, wobec czego wyłoniła się konieczność znalezienia niezbędnych funduszów w bankach. Dzięki akcji podjętej przez Sochaczewski Komitet Chopinowski uzyskano w bankach kredyt w wysokości 40 tys. zł, po czym domek wraz z 6 morgami ziemi został wykupiony w listopadzie r. 1928. Suma ta miała być spłacana bankom w ciągu dwóch lat, na co gwarancji udzieliło kilku ziemian pow. Sochaczewskiego. Na spłatę długu wydrukowano propagandowe marki z wizerunkiem Chopina (według projektu prof. Bartłomiejczyka). W lipcu 1929 r. Żelazową Wolę wykupioną na rzecz Tow. Przyjaciół Domu Chopina, Towarzystwo to obejmuje w swoje posiadanie.

Dom, w którym urodził się Chopin, ta historyczna oficynka, po kilkakrotnych poprzednich przeróbkach, utraciła zupełnie swój wygląd pierwotny, a w ostatnich latach była prawie ruiną. Drugą przeto palącą sprawą było niezwłoczne przystąpienie do odbudowy. Tow. Przyjaciół Domu Chopina miało trudności ze spłatą długów, zaciągniętych na wykupienie, funduszów zatem na odbudowę na razie nie było. Ażeby zaradzić temu, z inicjatywy Sochaczewskiego Komitetu Regionalnego zawiązał się w Sochaczewie (w marcu 1930 r.) „Komitet Budowy Domu Chopina w Żelazowej Woli", składający się z ośmiu członków. Znajdując silne poparcie w wojewódzkim komitecie regionalnym pod przewodnictwem wojewody warszawskiego inż. S. Twardo, komitet uzyskał fundusze i po przeprowadzeniu bardzo skrupulatnych badań konserwatorskich pod dozorem konserwatora wojewódzkiego dra Rokowskiego, przystąpiono niezwłocznie do odbudowy. Na fundusz złożyły się: pozostałość po budowie pomnika Chopina w Warszawie, subsydium Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz sejmiku sochaczewskiego, dotacja starostwa sochaczewskiego i ofiary, z których najznaczniejszą była Dyrekcji Fabryki Sztucznego Jedwabiu w Chodakowie.



(Fot. St. Kawecki)

Żelazowa Wola w r. 1931

W październiku 1931 r. roboty zostały całkowicie ukończone. Poprzestać jednak na dokonanych już pracach nie można było. Gospodarz Szymaniak po wyprowadzeniu się z domku chopinowskiego pobudował budynki swoje na południowej stronie ogrodu, w odległości zaledwie kilkudziesięciu metrów od domku i pomnika. Powstała zatem konieczność wykupienia i tej części ogrodu i przeniesienia budynków na inne miejsce; należało też przystąpić do urządzenia parku i otoczenia, jak również urządzenią wnętrza domku. Po porozumieniu się obu komitetów zaprojektowanie parku i ogrodu powierzono prof. Polkowskiemu. W programie dalszych prac komitetów było pobudowanie schroniska dla weteranów muzyki polskiej oraz gromadzenie pamiątek po Chopinie, bez względu na miejsce przyszłego ich przechowania (tylko część, odnosząca się do dzieciństwa Chopina, miała być umieszczona w Żelazowej Woli). Dla zrealizowania tych prac wyłoniła się potrzeba rozszerzenia ram działalności obu komitetów, zainteresowanie nią jak najszerszego ogółu społeczeństwa, przez urządzanie w całej Polsce „Dni Chopinowskich". W związku z tym w lutym r. 1932 została zwołana przez wojewodę warszawskiego inż. S. Twardo konferencja, na której powzięto decyzję urządzania obchodów chopinowskich celem zbierania niezbędnych funduszów. Dnia 25 lutego tegoż roku powstał „Komitet Dni Chopinowskich w Polsce" pod przewodnictwem p. generała Kazimierza Sosnkowskiego. Protektorat nad organizacją przyjął p. Prezydent I. J. Paderewski. „Komitet Dni Chopinowskich" nakreślił sobie rozmaite cele: doprowadzenie ogólnego wyglądu Żelazowej Woli do stanu odpowiadającego epoce, w której żył Fryderyk Chopin; urządzanie dorocznych festiwalów w Żelazowej Woli oraz zlotów śpiewaczych ludowych, ufundowanie stypendiów im. Chopina dla najzdolniejszych młodych muzyków; sprowadzenie prochów Chopina do kraju; utworzenie schroniska dla weteranów muzyki polskiej. Powstały lokalne oddziały Komitetu w całej Polsce oraz kilkanaście za granicą, zebrano b. pokaźne fundusze, co umożliwiło zrealizowanie całego szeregu inwestycyj i prac: wykupiono dalsze tereny ogrodu, przeniesiono budynki i na całej tej przestrzeni założono park, zasadzono tysiące okazów drzew i krzewów, ogrodzono całą posesję murowanym parkanem, postawiono murowany budynek dla ogrodnika-kustosza, oraz niezbędne budynki gospodarcze, uregulowano rzekę Utratę na całej przestrzeni parku, urządzono olbrzymie podium dla zespołów chóralnych i orkiestrowych na dwa tysiące uczestników, założono światło elektryczne, przeniesiono pomnik na inne miejsce, oraz przystąpiono do urządzenia wnętrza domu.

Staraniem Sejmiku Sochaczewskiego pobudowano szosę przez Sochaczew—Trojanów—Chodaków, oraz drugą, łączącą szosę Warszawską — od Kożuszk przez Feliksów do Żelazowej Woli.

... Suma pracy, nieustannej troskliwości i najserdeczniejszego umiłowania.

DOKUMENTY ZWIĄZANE Z BUDOWĄ POMNIKA CHOPINA W ŻELAZOWEJ WOLI W R. 1894

1. LIST IGNACEGO J. PADEREWSKIEGO DO KOMITETU WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO

Do Komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Powróciwszy wczoraj z Anglji zastałem uprzejme wezwanie Szanownego Komitetu, zapraszające mię do Warszawy dla dania koncertu na rzecz budowy pomnika F. Chopina.

Jakkolwiek zaszczytną jest dla mnie forma, w jaką Szanowny Komitet wezwanie swoje ująć raczył; jakkolwiek podniosłym i szlachetnym cel zamierzonego koncertu, zniewolony jednak jestem oświadczyć, że chwilowo przyjazd mój do Warszawy jest niemożliwym.

Gdyby szło o kilka dni czasu, gdyby wyjazd z kraju nie był z powodu formalności paszportowych wielce utrudnionym, tobym z radością pośpieszył, ażeby żądaniu Szanownego Komitetu a jeszcze bardziej serca własnego potrzebie zadośćuczynić. Ale jako mieszkaniec tak zwanej Gubernji Wołyńskiej musiałbym kilka miesięcy na paszport czekać — co mi się, pomimo starań i stosunków kilkakrotnie już zdarzyło — a na tę stratę czasu, w obec pracy naglącej a od niedawna podjętej, narażać się nie mogę. Pragnąc jednak, w granicy środków moich, przyczynić się do tego pięknego dzieła, którego myśl Warszawskie Towarzystwo Muzyczne powzięło, a którego wykonaniem Szanowny Komitet tak gorliwie i gorąco się zajmuje, przesyłam dwa tysiące franków z prośbą o przyłączenie tej sumy do funduszu, na rzecz budowy pomnika już zebranego, oraz o łaskawe zawiadomienie mię o jej przybyciu.

Zarazem dziękuję Szanownemu Komitetowi, jak również każdemu z Szanownych Członków Jego, za zaszczyt mi uczyniony i proszę o przyjęcie wyrazów głębokiego poważania z jakiem się piszę

I. J. Paderewski

Paryż — *Dnia 9-go Maja*

94, Avenue Victor Hugo. — *1894.*

2. LIST M. BAŁAKIREWA DO KOMITETU WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO (PRZEKŁAD).

Zarządzający Nadworną Kapelą, 4 lipca 1894 — Do Komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Poczytuję sobie za obowiązek wyrazić Komitetowi gorącą wdzięczność za otrzymane przeze mnie zaszczytne zaproszenie na mające się odbyć w jesieni odsłonięcie pomnika wielkiego kompozytora i pianisty Fryderyka Chopina, zaproszenie, którego wykorzystanie będę uważał sobie za szczególny zaszczyt.

Będąc wielbicielem tego genialnego kompozytora, z którego może być dumną Polska, a wraz z nią cały świat słowiański, odczuwam zachwyt na myśl, że ostatecznie pamięć jego będzie unieśmiertelniona w jego ojczystych stronach.

M. Bałakirew.

Do N° 39

Do Komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Powróciwszy niedawno z Anglji zastałem sprzyjające wezwanie Szanownego Komitetu, zapraszające mię do Warszawy dla dania koncertu na rzecz budowy pomnika F. Chopina.

Jakkolwiek zaszczytnym jest dla mnie [illegible] w jaki Szanowny Komitet wezwanie swoje uczcił; jakkolwiek podziwiając [illegible] szczytny cel zamierzonego koncertu, zmuszony jestem jednak z żalem oświadczyć, że chwilowy przyjazd mój do Warszawy jest niemożliwym.

Gdyby tylko o kilka dni czasu chodziło, gdyby wyjazd z kraju nie był, z powodu formalności paszportowych wielce utrudnionym, tobym z radością pospieszył, aby życzeniu Szanownego Komitetu a zarazem twardemu głosowi własnego serca zadośćuczynić. Lecz jako mieszkaniec tak zwanej Galicyi [illegible] musiałbym kilka miesięcy na paszport czekać — co mi się [illegible] kilkakrotnie już zdarzyło — a [illegible] czasu, w obec pracy nagłej [illegible] przyszłej, narażać się nie mo[illegible]

Pragnąc [illegible], w granicy środków moich
przyczynić się do tego pięknego dzieła, któ-
rego myśl Warszawskie Towarzystwo Mu-
zyczne powzięło, a którego wykonaniem
Szanowny Komitet tak gorliwie i gorąco
się zajmuje, przesyłam dwa tysiące franków
z prośbą o przyłączenie tej sumy do
funduszu, na rzecz budowy pomnika już
zebranego, oraz o łaskawe zawiadomienie
mię o jej przybyciu.
Zarazem dziękuję Szanownemu Komitetowi
jak również każdemu z Szanownych Człon-
ków Jego, za zaszczyt mi uczyniony i
proszę o przyjęcie wyrazów głębokiego sza-
cunku z jakim się piszę

I. J. Paderewski

Paryż
94, Avenue Victor Hugo.

dnia [illegible] Maja
1894.

(Ze zbiorów Warsz. Towarzystwa Muz.)

List I. J. Paderewskiego

24/7 94.

109.

ХОРИСТ[illegible]
ПРИДВОРНОЮ КАПЕЛЛОЮ.
4 Іюля 1894 г.

Въ Комитетъ Варшавскаго
Музыкальнаго Общества.

Считаю пріятнымъ долгомъ принести Комитету искреннюю благодарность за полученное мною лестное приглашеніе прибыть на предстоящее открытіе памятника великому композитору и піанисту Фредерику Шопену въ Желязовой Волѣ, которымъ самъ я считаю за особенную честь.

Будучи ревностнымъ поклонникомъ этого геніальнаго композитора, которымъ можетъ гордиться Польша, а за нею и весь славянскій міръ, я всецѣло [illegible] при мысли что памятникъ его будетъ увѣковѣченъ на мѣстѣ его родины.

М. Балакиревъ

(Ze zbiorów Warsz. Towarzystwa Muz.)

List M. Bałakirewa

F. K.-P.

PARK W ŻELAZOWEJ WOLI

Pierwsze prace wstępne, obejmujące pomiary i zbadanie stanu istniejącego, rozpoczęte zostały jeszcze jesienią w r. 1931. Przybyliśmy wtedy po raz pierwszy do Żelazowej Woli z śp. radcą Gintowt-Dziewałtowskim i śp. Rokowskim, konserwatorem. Było to coś na początku października. Obszar posiadany wtedy wynosił nieco więcej niż 3 ha. Do dworku historycznego prowadził dojazd krótki, ukośnie założony od gościńca, dawnej drogi królewskiej ku Poznaniowi z Warszawy wiodącej, ongi lipami wysadzonej — już rozrosłymi i może kilkusetletnimi. Obszar ów wraz z dworkiem nabyty, ograniczony był od północy tym gościńcem, od południa — korytem rzeki Utraty, od wschodu graniczył z posiadłością, z parcelacji folwarku Żelazowa Wola nabytą przez włościanina Pisarka, od zachodu natomiast przylegał do własności włościanina Szymaniaka, od którego został kupiony przez Towarzystwo Przyjaciół Domu Chopina. Przed dworkiem stał pomnik Fr. Chopina pośród wieńca kasztanów kilkudziesięcioletnich. Znajdował się od wejścia do dworku, lecz nie na osi poprzecznej środkowej, a o metrów parę. Wieniec ten niewątpliwie posadzony był wprost wejścia dworku Skarbka, dworku spalonego podczas wojny. Pomnik okolony był niską kratą żelazną kutą i zręczną robotą kowalską wykonaną z lirami na skrzydłach wrotek. Nadziomek, na którym wspierał się obelisk, wykonany był z cegły na mocnych słupach ceglanych i na belkach żelaznych, na tych słupach spoczywających. Posady były z grubego granitu polnego. Obelisk natomiast, jak się okazało, był ledwie z dość cienkiej blachy żelaznej, lekko z wierzchu pomiedziowanej, i olejno w barwie ciemnozielonej pomalowany. Był wtedy już w stanie silnego rdzewienia, na spoinach rozchodzący się. Stan jego dość mizerny domagał się rychłej naprawy. Stopnie pod bryłą obeliska odlane były z żelaza, na narożnikach i spojeniach nieszczelnych. Na stopniach widniały dwa wieńce blaszane malowane, w guście czasu wzniesienia pomnika, i inne z liści i kwiatów, zeschnięte. Wokół dojazd do pomnika usypany był piaskiem i nader schludnie i starannie utrzymany

przez stróża. Za dworkiem od szczytu na prawo studnia z kręgów betonowych z żórawiem i tuż odbudowana przez Sochaczewski Komitet Odbudowy Domu Chopina zagroda dla stróża: domek z obórką i pod kątem prostym ku niemu stajenka ze stodółką — wszystko murowane, dachówką pokryte. Niżej resztki starego sadu o kilkunastu drzewach zamierających.

Poniżej studni, pod szczytem południowym dworku, rola o spadkach nierównych, pagórkowanych i dołkach opadała ku nabrzeżu Utraty. Wszędzie, gdzie drzewa owocowe nie rosły, obszar był zdatny pod uprawę: widniały role zorane i ruń oziminy. Poza wieńcem kasztanów (ośmiu: z nich trzy miały korony uschnięte, przez burze i piorun złamane, dwa przy tym zasłaniały zupełnie widok na dworek) od południa, na krawędzi pochyłości w miejscu tym bardziej stromej, biegła dróżka wydeptana, od szczytu prowadząca — od grochownika syberyjskiego, tuż przy narożniku dworku rosnącego, poprzez kępy bzów perskich i pospolitych kilkunastoletnich, ku jesionowi zwisłemu, okazowi bardzo ładnemu, rówieśnikowi kasztanów.

Od strony przyległej do zagrody Szymaniakowej, pod ogrodzeniem ordynarnym z drutu kolczastego, rosły paroletnie wierzby z kołów sadzonych wyrosłe. Nad brzegiem Utraty wierzby starsze, osika paklon i dwie kilkunastoletnie olchy, dalej nieco ku wschodowi, ponad dolinką zamokłą, dwie wierzby, z tych jedna okazalsza. I to było całe zadrzewienie wtedy istniejące. Poza rzeczką Utratą na kępie, pagórku lekkim, na środku długości jej leżącym, grupa olch samosiewnych, wybujałych gęsto a dziko, z paroma wśród nich wierzbami i młodszymi w gąszczu źle idącymi wiązami; na dolinkach pobocznych kępy — znowu wierzby i olchy rzadkie. Wszystkie są młodsze: po wojnie już z samosiewu i korzeni drzew ściętych wyrosłe. Cała kępa bowiem — wedle opowiadań sąsiadów włościan — była przedpolem wyciętym. Na wzgórzu, tuż za nią, były linie wojsk niemieckich; nad Utratą pod dworkiem — rowy obronne rosyjskie. Pod szczytem dworku miał zginąć, w czoło kulą trafiony, młody oficer rezerwy, ks. Lubomirski.

Na południowo-wschód od kępy wyspy, ponad łączką moczarową, na wzniesieniu już — okazała ściana zwarta olch wysokich, zamknięciem i tłem wybornym parku stać się mająca. Zaś hen dalej, na wschód, widok rozległy na pole orne, a nad Utratą i tu i tam wierzby, topole i olchy pod widnokręgiem. A poza gościńcem królewskim (z zerwaną nawierzchnią bitą i przeniesioną niezbyt dawno przez Urząd drogowy powiatowy, gdzie miała być potrzebniejsza) pola orne, krajobraz zgoła próżny, nagi, bez wyrazu i zda się beznadziejnie niemiły.

Na zachód, poza szpetnym zabudowaniem murowanym zagrody Szymaniakowej, widniał na pagórku niedalekim wiatrak o śmigle jednym uśpionym i dalej — nad wybrzeżem Utraty, wijącej się w biegu na Chodaków — skupienia wierzb, topoli, lip i dębów paru, bardzo malowniczo

grupujących się pod wzniesieniami i jarami nadrzecznymi. Obraz rozległy, nader korzystnie w kompozycji krajobrazu składający się — obraz zwarty, aczkolwiek poza nim surowe zabudowania fabryczne i kominy Chodakowa napraszają się o osłonięcie zupełne. Zaznaczyć jeszcze należy, iż dojazd od gościńca przez dworek Chopina urządzony był od wschodu. Wchodziło się zatem do środka przez sień na przestrzał idącą, by tamtędy wyjść na zewnątrz ku pomnikowi.

Jednakowoż zamierzenia początkowe dotyczące urządzenia parku ku czci i pamięci Chopina, obejmowały obszar większy łącznie z częścią folwarku Żelazowa Wola, pozostałą jeszcze w posiadaniu włościanina Szymaniaka, ograniczoną od zachodu drogą gminną, od gościńca biegnącą ku mostowi, przez rzeczkę Utratę przerzuconemu.


Dworek w Żelazowej Woli (r. 1935)

Do programu zadań włączono wtedy od razu opracowanie krajobrazowo-parkowe całości obszaru o powierzchni prawie 7 ha wraz z zagrodą Szymaniaka, którą przeznaczono do przeniesienia na miejsce poza gościńcem, wskazane przez niego. Poczet przeznaczeń części parku był taki: Dworek powinien być ujęty w ukształtowaniu parkowym, aby został najlepiej uwydatniony z obmyśleniem dojazdu frontowego od strony pomnika, z objazdem właściwie założonym. Miejsce najgodniejsze należy przeznaczyć pod mauzoleum. Należy obmyśleć miejsce najwłaściwsze i obszerne pod estradę na festiwale muzyczne i śpiewackie. Ułożyć tak drogę dojazdową główną parkową, by ta biec mogła przestrzeń dłuższą, odsuwając przeto więcej w głąb dworek, a tym samym potęgując i wytwarzając atmosferę właściwą pamiątce tej, przygotowując i nastrajając stopniowo na właściwy ton psychiczny widza. Trzeba było wyznaczyć miejsce pod skromne zabudowanie gospodarskie i pod budynek schroniska dla muzyków, a przy nim pod gospodę maleńką dla wycieczek i zwiedzających. Opodal zabudowań tych sad i warzywnik niewielki. Kępa okolona rzeką Utratą i rzeczułką z jeziorkiem od strony wsi Orły pozostać miała jako tylko lekko opracowana parkowniczo, z przeznaczeniem na wypoczynek dla wycieczek zbiorowych.

Zadaniem moim podjętym przeze mnie bezinteresownie, z inicjatywy p. inżyniera Władysława Twardo, ówczesnego wojewody warszawskiego,

i śp. konserwatora dra Jana Rokowskiego, a później pod egidą p. generała K. Sosnkowskiego i przy Jego wnikliwym i tak życzliwym dla idei tej poparciu, było obmyśleć i stworzyć całokształt parkowy łącznie z projektami budynków zespolonych z duchem miejsca, a z krajobrazem okolicznym związanych.

Pierwsze wykonane narzuty wstępne rozwijały się i przemieniały w pomysły ściśle po wielokrotnych omówieniach zasadniczych z Komitetem Dni Chopinowskich, a przede wszystkim z p. gen. K. Sosnkowskim, w sposób najwszechstronniejszy. Zostały oznaczone: miejsce pod mauzoleum, droga główna dojazdowa, miejsce na estradę. Po rozstrzygnięciu wreszcie bardzo wielostronnym, postanowiono przenieść pomnik istniejący na miejsce obecne i zaniechano zamiaru budowy schroniska dla muzyków przy wjeździe, odkładając na okres po zakończeniu budowy parku i urządzeniu wnętrza dworku sprawę wynalezienia, względnie nabycia stosownego miejsca w pobliżu. Prace te zajęły kilka miesięcy i projekt całokształtu otoczenia dworku został zasadniczo przyjęty w marcu 1932 r.

Na podstawie wykazów niezbędnego wątku roślinnego, wynikającego z projektu parku, latem tegoż roku Zarząd Komitetu Dni Chopinowskich zwrócił się do szkółek i zakładów hodowlanych i ogrodniczych miejskich i prywatnych o ofiary. Odzew był nadspodziewanie znaczny. Nieomal wszystkie szkółki nadesłały drzewa, krzewy i byliny żądane. W tym najobfitsze plantacje m. st. Warszawy, Poznania, Krakowa, Bydgoszczy i Łodzi. Zakłady ogrodniczo-hodowlane prywatne (z tych Fundacii Kórnickiej największe) ofiary poczyniły wartościowe i okazy ofiarowały nader ładne. Inne zakłady prywatne dały opust do 50% dochodzący i to na wątek roślinny ściśle według pomysłów opracowany. Dzięki staraniom Zarządu K. D. CH. ofiarowane zostały przez Syndykat Hut Żelaznych do budowy domu kustosza i gospodarskiego żelastwa w belkach, wielkości żądanej, i prętach do prac żelbetniczych, oraz na części kute, a to ogrodzenie i bramę wjazdową. Syndykat cementowy ofiarował 8 wagonów cementu. Zarząd Główny Lasów Państwowych udzielił natomiast 50% opustu od drewna, na budowy powyższe potrzebnego. Cegielnie we Włocławku, Czersku na Pomorzu i w Ołtarzewie ofiarowały po kilkanaście tysięcy sztuk cegieł palonych, piaskowo-wapiennych i klinkieru. Były też dary pomniejsze w zakresie różnych materiałów budowlanych: wapna, blachy cynkowej, gwoździ, drutu co wskazane było w sprawozdaniu K. D. Ch. za okres od 1/III 1932 do 31/XII 1934 r. Rośliny ofiarowane nadeszły już jesienią 1932 r. i później jeszcze w latach 1933 i 1934 (z Kórnika). W zbiórce tej niezmordowany był śp. radca Ignacy Gintowt-Dziewałtowski, co uważam za obowiązek swój na miejscu tym podkreślić, ja tylko bowiem, stykając się z nim stale, mogę to poświadczyć, by w ten sposób temu niezwykle kulturalnemu człowiekowi uznanie me wyrazić; poświęcał się on bowiem nie tylko nad wyraz

serdecznie, ale ofiarnie zdrowie nadszarpywał, sprawami Kom. Dni Chopinowskich stale się do nocy późnej zajmując do upadłego.

Rośliny z darów zostały częścią zadołowane jesienią 1932 r., natomiast później nadesłane były zaszkółkowane wiosną. Ogółem ofiarowano dotąd w latach 1932, 33, 34 okolo 7000 drzew i krzewów parkowych. Wiele roślin tych było dorodnych, lecz część znaczniejsza musiała podlec wzmocnieniu i podrostowi w szkółce urządzonej w miejscach, które się do celu takiego nadawały, i stopniowo corocznie były wysadzane na miejsca w projekcie parku przewidziane. Wpłynęło to oczywiście na pewną zwłokę obsadzenia pełnego fragmentów parkowych, co znowu spowodować było mogło osądy raczej przedwczesne co do wartości pomysłów parkowniczych. Nadomiar, jak zwykle, ofiary składano w ramach możliwości i granicach posiadanego materiału szkółkowego, częstokroć tedy nadchodziło więcej niż było potrzeba tych samych odmian. To stwarzało trudności i wymagało przystosowań i pewnych przekształceń kompozycyjnych. Tym niemniej ofiarność w zakresie wątku roślinnego uznać należy za wyjątkowo znaczną i świadczącą wymownie o powszechności kultu Chopina.

Projekt parku przyjęty w postaci ostatecznej, pomyślany został w sposób odmienny od wszelkich tradycyj historycznych parkownictwa. Dlaczego tak jest ujęty, dlaczego nie odtwarza epoki ówczesnej, nie przypomina może nic z parków i wzorów modnych ongi, przez Izabellę ks. Czartoryską z zapałem wtedy tak wielkim głoszonych? Wszak u schyłku już XVI w. powstały Łazienki romantyczne, Puławy, Arkadia, i część parku Nieborowa, niedalekiego Woli Żelazowej i Natolina czy Powązek i innych. Otóż wspomnijmy, iż właśnie w roku urodzin Fr. Chopina wyszła książka ks. Czartoryskiej o przyozdabianiu siedlisk wiejskich w duchu krajobrazowym, sielankowym i romantycznym. Było więc za wcześnie może, by na wsi gdzieś głuchej tak rychło już założono park w guście wielbionym wówczas. Dworu w Woli Żelazowej nie było okazalszego, ten podczas wojny zburzony, wzniesiony był znacznie później. Wzmianki o parku, założonym przy nim, nie znaleziono dotąd, natomiast istnieją dowody archiwalne, że park pierwszy rozpoczęto zakładać w Woli Żelazowej w 1879—80 r. Z czasu tego pozostał



Widok na dworek od strony rzeki (r. 1935)

2*

wszak właśnie wieniec kasztanów na osi dworu posadzony, świerk wyniosły, spalony podczas wojny, jesion zwisły, szpaler grabowy ku Utracie i być może dąb i lipy, zresztą zbyt młodo wyglądające. Nie znamy nawet dokładnie zasięgu granic parku tego sprzed pół wieku z górą. Nie znaleźliśmy ani jednego drzewa o wyglądzie pewnym ponad te lata. Szpaler ów grabowy mógłby był pochodzić z czasów przed urodzeniem Chopina. Niestety co do pieńka został przez gospodarzy, zapobiegliwych nabywców, wyrąbany na sprzęt gospodarski i ponoć spowodowało to coś trzydzieści spraw o podział drewna sprawiedliwy pomiędzy nimi.

Jakże więc można było próbować odtwarzać to, czego mogło nie być w ogóle, względnie co nie pozostawiło śladów zgoła? Powiedzmy, wzorując się snadnie na skromnych a miłych ogrodach czy parczkach przy dworach szlacheckich, można się było łudzić prawdą rzekomą. Nie było to może zbyt trudne, owszem proste i nie nadto wyczerpująco-twórcze.

Lecz sęk w tym, że aby te wrażenia, nastroje ogrodów sielskich a swojskich osiągnąć, niezbędna jest patyna a to wymaga wzrostu drzew i krzewów, zestroju na poły przyrodzonego, wypadkowości czasu, czego wszak dopiero oczekiwać by można za lat — powiedzmy czterdzieści. Wtedy snadniej osądzą, czy godnie ludzie czasów naszych uczcili pamięć geniusza i czy uznani będą za naiwnych nadmiernie. Oczywista, iż wiele fragmentów parkowych zaświadczy pomimo to o epoce jego powstania i o kulturze estetycznej naszej. Przesłankom tym logicznym, notowanym powyżej, wartości nie ujmuje zdanie ostatnie.

Utwierdziliśmy się w tej zasadzie układu, opierając ją na właściwościach głównych obszaru przeznaczonego wraz z dobytkiem wartościowym całkowitym pod względem obrazów, tła bliższego i otoczenia krajobrazu, by przede wszystkim podnieść i uwydatnić plastycznie dworek pamiętny, skupić nań uwagę, jednocześnie wydobyć jak najwięcej nastroju i skupienia wokół. Przenosząc sprzed wejścia pomnik z czasów zaborczych o obliczu świadomie żądanym wtedy: nagróbka cmentarnego — dążyliśmy do rozdziału wrażeń dwu naraz. Nie obmyślaliśmy, pomimo odczuwania w pełni zasług i uznania dla rodaków, którzy pomnik ten wydźwignęli, całości dla tych rzeczy odmiennych. Zasłaniając bowiem dworek wprowadzał pomnik rozdźwięk widoczny i odczuwalny natychmiast, psychicznie wyrazisty. Został więc ustawiony wśród grupy drzew starych na tle dwu dębów, rówieśników zapewne kasztanów ów pomnik okalających.

W otoczeniu, które staramy się nasączyć nastrojem skupienia, ujmując je w rośliny wdzięczne o kwieciu szlachetnym i postaciach zwartych, jesteśmy pewni, iż zyska ten pomnik więcej powagi. Tymczasem stojąc tam przed dworkiem, grał rolę wtórną, objeżdżany i obchodzony wokoło malał i tracił dużo. Obecnie droga doń właśnie prowadząca cicha i oprawiona rytmicznie z pomocą roślin o obliczu bogatym w barwy zestrojone — z czasem nabierze

wyrazu właściwego. Od strony polany północnej ogrodzona jest klonami w gatunkach szlachetnych i wytwornych w listowiu i barwie, dziś jeszcze o koronach słabych. Pod nimi w rytmie barwnym od złocistych ku ciemniejszych w zieleni do niebieskich bliżej pomnika, postacie spokojne drzew iglastych w kwieciu pogrążone o tonacji wrzącej. Na miejscu zaś opróżnionym po pomniku, wydrążonym po wyjęciu fundamentów, poniekąd



(Fot. Cz. Olszewski)

Obecne ustawienie pomnika Chopina w Żelazowej Woli

dla pamięci, a głównie by wzmóc wrażenie wejścia do dworku z gankiem, postawionym przez nas, którego się domagał wyraźnie, rzucono taflę wody, by w zwierciedle jej odbić się mógł i upamiętnić w obrazie zdwojonym. Pergola o słupach umyślnie ciemniejszych z cegły niewyprawionej i barwy bardzo łagodnej wybornie z różami pnącymi, powojnikami i rdestem barwą ich kwiecia i listowia, zwłaszcza wiosną i jesienią, się zestrajająca, odgradza i odsuwa widok poniżej leżący w dal głębszą, jednocześnie skupiając wrażenie na dworku i otoczeniu pobliskim. Zestawienie roślin o postaciach zwartych drzew i krzewów iglastych, i sylwetek niewymownie wykwintnych a czułych i ciepłych w kolorze, dąży do wprowadzenia od przodu dworku nastroju głębszego w zmienności jasnych przeważnie barw kwiecia. Ten zespół widzów-świadków trwałych przygrywa cicho.

Przy wyjściu z dworku od południo-wschodu dolinka wklęsła usuwa się pod mnóstwem roślinności u stóp wyłożonej, zamknięta koliskiem z szpaleru, w barwie miękkiego, z oknami-łożami. Jedna z nich wygląda poprzez tarasy dla widzów ku estradzie rzuconej nad stawem o zarysie wydłużonym, zamkniętym i ze ścianą półkolistą z rytmem wnęk półokrągłych, akustycznych. Drzewa i krzewy, tu i tam ustawione, służą ku pogłębieniu oddaleń, powiększeniom wzrokowym obszaru, wzmocnieniu zalet i cech tegoż przestrzennych na tle obrazów głębszych. Na wprost wyjścia, poprzez



Widok dworku od strony parku r. 1934 (Fot. Cz. Olszewski)

murawę miękką, ścielącą się, rzucona ścieżka bieży dalej dróżką trawnikową, prowadząc do pagórka lekkiego, do miejsca pod mauzoleum Chopina. Prowadzi ona na prawo wzdłuż rzędów dziś już bujnych drzew iglastych jedlic (Pseutsuga Douglasii), aktorów przedziwnych, czy straży o postaciach niewymownie wyrazistych a miękkich; na lewo pasmo kwiecia trwałego, róż parkowych bujnie mających się rozrosnąć pod rząd naprzód cyprysików, dalej jarzębin zwiesistych i dalej jeszcze, niezadługo może już okazałych, wierzb złotych o warkoczach listowia długich, ku ziemi się kłoniących gałązkach zwiewnych.

Rytm drzew tych dźwięczeć ma fanfarą i marszem uroczystym. Poza wzniesieniem owym, pod ścianą już blisko zamykającą obszar, posadzono

jako tło zwarte — jawory ciemnolistne, wiosną i jesienią rumieniące się złotem, różem i purpurą. Obok zaś wierzby srebrzyste, puszyste, jodły i świerki modre.

Od czoła zaś dworu z południa taras ujęty w łuki pergoli-ciennika w róże i powojniki spowite z mnóstwem kwiecia wonnego kaliny koreańskiej, hiacyntów i narcyzów, wiciokrzewi — wciąż pachnących.

Z tarasu, przechodząc pod bramką z róż i rdestów wijących się, schodzi się po schodach w rytmie uskokowym ku tarasom dla widzów, ku wybrzeżu i mostowi, poprzez Utratę przerzuconemu — na prost przed nim zaś na lewo zbacza się ku estradzie, na prawo drogą okólną do pomnika. Z mostu wkraczając na kępę, podążyć można do schronu dla wycieczkowiczów (tu mogących wypocząć i spoglądać na wzgórze z dworkiem Chopina poprzez grupy olch, brzóz i świerków), albo na przechadzkę po kępie — wśród gaiku z olch, wierzb, wiązów i krzewów nowoposadzonych. Kępę odgradza od pól sąsiadów kanał rozszerzony umyślnie i uregulowany wraz z wybrzeżem Utraty na całej długości wybrzeża aż do mostu drogowego drewnianego do Żelazowej Woli należącego. Most ten w roku bieżącym ma być zamieniony na trwały betonowy. Na strudze-kanale, kępę okalającym, wód nadmiar znoszącym poza ów most, jest jeziorko maleńkie, od południa pagórkami zasłonięte — dość malownicze.

Poprzez most z kępy, a z dróżki po stronie parku, lepiej widać zakątek z wysepką tajemniczą i dalsze wybrzeże rzeczki Utraty w zaroślach z wierzb, osik, olch, jabłoni dzikich, toczącej nurt swój powolny a dawny. Po stronie parku nad brzegiem jej rośnie osiem krzewów rozrosłych w bukiety leszczyn, jedynych drzewin, być może znanych już Chopinowi: mogą mieć lat ponad sto, odradzając się wciąż. Są też pieczołowicie przez nas zasilane, odpłacając urodzajem owoców obficie. Istotnie są wspaniałe i kształtne.

I oto opisaliśmy to, co zostało wykonane dotąd wedle projektu parku, wspólnie komponowanego przez Zarząd cały Sekcji Kom. Dni Chopinowskich wraz ze mną, bowiem szczegół każdy był omawiany i przeżyty w koncepcji twórczej przez nas wszystkich, członków Sekcji Urządzenia Żelazowej Woli.

Wiele z pewnością jest dopiero w stanie zalążkowym nieomal, w szczególności jeżeli chodzi o rośl ny, które mają właśnie wszystko nie tylko ustroić, lecz i zestroić. Na to jednak poczekać musimy kilka jeszcze lat — może nie więcej niż pięć. Niech nie będzie wszelako wolno roślinom się rozpanoszyć, zachwaścić, dławić i zakrywać obrazy, stanowiące wyraz kompozycji i hołdu naszego, plastycznie wyrazić się mającego. Nie powinny one zagłuszać tych myśli i trosk naszych twórczych, jakie przeżywamy w dziele naszym z pamięci i czci dla Chopina. Niech to stanie się

„Watykanem" swoistym w myśl słów pewnego urzędnika ekspedycji kolejowej w Sochaczewie, który przed kilku laty, gdy nadeszły wagony z roślinami, z niechęcią, jakby obrażony wykrzyknął: „Co wy tam dla jakiegoś muzykanta taki Watykan w Woli robicie!!!"

Zabiegajmy już teraz o przyszłość czerstwą, a trwale mającą świadczyć o wysiłku naszym, który by wyraził się w parku — pamiątce w sposób istotny i świadczący o rozumieniu przez nas potęgi promieniującej geniuszu Chopina.



(Fot. Cz. Olszewski)

Żelazowa Wola — most w parku

Zdzisław Jachimecki

KOMPOZYCJE FRYDERYKA CHOPINA Z OKRESU DZIECIĘCTWA I LAT CHŁOPIĘCYCH

(do roku 1825)

Wiadomości, jakie posiadamy o pierwszych próbach kompozytorskich Chopina, są i skąpe i dość nieścisłe. Kilka zaledwie utworów, pochodzących z lat 1817—1825, służy nam za punkty oparcia przy badaniu dróg, na których dokonywał się rozwój twórczego talentu młodziutkiego muzyka warszawskiego. Względnie bardzo późno zaczęto interesować się pierwocinami kompozytorskich aspiracyj Chopina. Jeszcze Fr. Niecks, któremu mamy do zawdzięczenia pierwszą monumentalnie zakrojoną monografię Chopina (oryginał angielski ukazał się w r. 1888), nie znał żadnej jego kompozycji sprzed roku 1822. Wielu zaś spośród późniejszych biografów Chopina nie miało szczęścia dotrzeć ani do pierwszego wydawnictwa noszącego na tytule nazwisko Chopina, ani do innych utworów, które były świadectwem cudownie przez naturę wyposażonego talentu kompozytorskiego dziecka, co około roku 1820 wzbudzało powszechny zachwyt w Warszawie. Nie wykluczając na przyszłość możności odnalezienia — w jakichś nie dostępnych obecnie skrytkach — dalszych jeszcze źródeł do poznania najwcześniejszego okresu twórczości Chopina, musimy się dzisiaj zadowolić posiadaniem następujących kompozycyj Chopina z jego lat dziecięcych i chłopięcych:

1. *Polonez g-moll* na fortepian, wydany pod koniec roku 1817 w Warszawie w sztycharni nut ks. Cybulskiego;
2. *Polonez B-dur*, mniej więcej z tego samego czasu co pierwszy, w odpisie dokonanym najprawdopodobniej ręką Mikołaja Chopina;
3. *Polonez As-dur* z roku 1821, poświęcony Wojciechowi Żywnemu w dzień jego imienin 23 kwietnia;

4. *Polonez gis-moll*, poświęcony pani Dupont, powszechnie uważany za kompozycję, pochodzącą z roku 1822;
5. *Mazurek B-dur* wydany w r. 1825, nr 52 wydania J. Kleczyńskiego u Gebethnera i Wolffa;
6. *Mazurek G-dur*, nr 55 tegoż wydania, wydany pierwotnie w 1825 r;
7. *Premier Rondeau* pour le piano. Dédié à M-me de Linde. op. I. Wyd. w r. 1825.

Razem więc wziąwszy, cała ta spuścizna kompozytorska z pierwszych ośmiu lat produkcji Chopina jest bardzo skromna. Mały Chopin musiał pewnie częściej próbować swoich sił kompozytorskich. Istniało niezawodnie znacznie więcej utworów, zapisanych przez inne osobistości pod jego muzycznym dyktandem, później zaś przez niego samego. Nie pomylimy się jednakże, twierdząc, że początki kariery kompozytorskiej Chopina przedstawiały się w każdym razie nieporównanie skromniej od Mozarta, po którym w odpowiednim ośmioletnim okresie życia zachowało się nie mniej jak 118 utworów wszelkich rodzajów i rozmiarów.

Ale jak z jednej strony geniusz Mozarta odznaczał się niesłychaną ekspansją twórczą w ciągu całego życia, tak z drugiej strony nad materialnymi dokumentami jego twórczości roztaczano zawsze czułą opiekę, zarówno w środowisku rodzinnym, jak w zbiorach publicznych czy prywatnych. Relikwie zaś chopinowskie być może nie cieszyły się u nas podobnie troskliwą o los ich pieczołowitością bliższych mu i dalszych ludzi.

Polonez g-moll z r. 1817 był dla szerszych kół społeczeństwa polskiego pierwszym zwiastunem talentu Chopina. Tytułowa karta niezmiernie dziś rzadkiego wydawnictwa opiewała: *Polonaise pour le Piano-Forte Dediée à Son Excellence Mademoiselle la Comtesse Victoire Skarbek faite par Frédéric Chopin Musicien agé de huit Ans.* (U dołu) *à Varsovie chez L'abbé J. J. Cybulski à la Nouvelle Ville dans la Maison de Curé de Notre Dame. Nro 3882.*

Kulturalne sfery Warszawy zostały powiadomione o ukazaniu się Poloneza w niedługi czas później za pośrednictwem życzliwej notatki, którą przyniósł styczniowy numer „Pamiętnika Warszawskiego“ z r. 1818. Notatka miała następujące brzmienie:

„O Fryderyku Chopinie rodem z Warszawy (podanie Warszawy za miejsce urodzenia Chopina było niewątpliwie celowe — przyp. aut.), mającym lat 8, a muzyczne już rzeczy komponującym. Lubo kompozytorów muzyki nie liczymy do pisarzy literackich (niemniej jednak są i ci autorami), przemilczeć jednakże przed publicznością nie możemy kompozycji następującej, przez przyjacielskie ręce sztychem upowszechnionej: (tu podano tytuł utworu). Kompozytor tego tańca polskiego młodzieniec osiem lat skończonych mający (w istocie brakowało jeszcze wtedy Chopinowi dwa miesiące do pełnych ośmiu lat — przyp. aut.) jest synem Mikołaja Chopina, profesora języka i literatury francuskiej w liceum warszawskim, prawdziwy geniusz muzyczny; nie tylko bowiem z łatwością największą i smakiem nadzwyczajnym wygrywa sztuki najtrudniejsze na fortepianie, ale nadto już jest kompozytorem

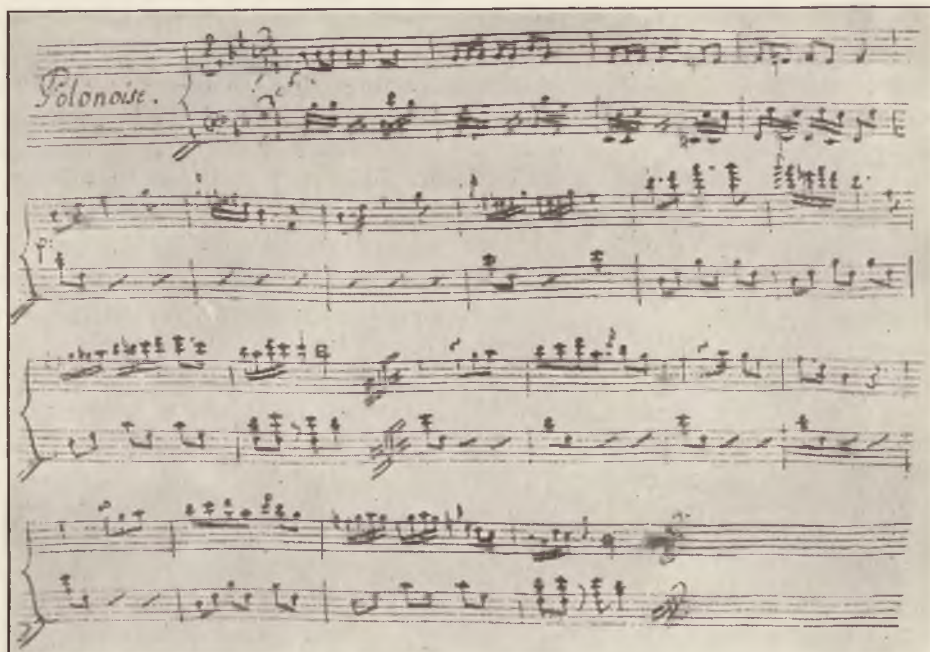
kilku tańców i wariacji, nad którymi znawcy muzyki dziwić się nie przestają, a nade wszystko zważając na wiek dziecinny autora. Gdyby młodzieniec ten urodził się w Niemczech lub we Francji, ściągnąłby już zapewne uwagę na siebie wszystkich społeczeństw; niechże wzmianka niniejsza służy za wskazówkę, że i na naszej ziemi powstają geniusze, tylko, że brak głośnych wiadomości ukrywa je przed publicznością".

Aż do roku 1926 autorowie prac o Chopinie nie natknęli się na żaden egzemplarz tego poloneza. Maurycy Karasowski zaś ani Fr. Niecks nie znali nawet artykuliku „Pamiętnika Warszawskiego".

Ferdynand Hoesick, począwszy od pierwszego wydania swojej biografii Chopina (t. I. r. 1904) cytował tę wzmiankę, ale przyznawał się do braku wiadomości o istnieniu egzemplarza pierwszej kompozycji Chopina. Nie wpadła ona również w ręce Aleksandra Polińskiego, w którego zbiorach znalazła się niejedna pamiątka po wielkim kompozytorze. Dopiero dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności miał możność autor tych zdań zaznajomić się z wydawnictwem tym w r. 1926, natrafiwszy na egzemplarz tym cenniejszy, że opatrzony własnoręczną dedykacją malutkiego Chopina. Kompozytor ofiarował go trochę od siebie starszemu koledze, mieszkającemu na pensji w domu Chopinów, Janowi Białobłockiemu. Wiadomość o znalezieniu utworu Chopina — z komentarzami o samej kompozycji — zamieściłem w tymże samym roku w „Tygodniku Ilustrowanym" i w książce pt. „*Fryderyk Chopin, Rys życia i twórczości*" (Kraków), następnie w piśmie paryskim „La Revue Musicale" (marzec 1927) oraz w „Monthly Musical Record" (London, marzec 1927), wreszcie we francuskim wydaniu monografii o Chopinie (1930). Od tego czasu wypłynął drugi jeszcze egzemplarz poloneza g-moll, jak świadczą reprodukcje w książkach Leopolda Binentala: „*Chopin — Dokumenty i pamiątki*" (Warszawa 1930, plansza nr 5) i „*Chopin*" (w kolekcji: Maîtres de la Musique ancienne et moderne. Paris 1934, Les Editions Rieder, plansza nr VI). Znajdujemy wreszcie reprodukcję z tego drugiego egzemplarza w świeżo wydanej „*Storia della Musica dal 1600 al 1900*" A. della Corte i G. Pannaina (Torino 1936).

W tym samym niezawodnie czasie co ten wydany polonez, więc pewnie w lecie lub jesieni r. 1817, powstał drugi — zachowany w rękopisie — *polonez B-dur*. Należał on niegdyś do zbioru Aleksandra Polińskiego, obecnie zaś stanowi własność Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie. Pierwszą wzmiankę o tym utworze podał F. Hoesick w r. 1900 w artykule p.t. „*Chopiniana w zbiorach Al. Polińskiego*" w Echu Muzycznym, zaś sam właściciel cennego dokumentu wspomniał o nim w treściwej swojej pracy o Chopinie z r. 1914 (nakł. L. Idzikowskiego, Kijów-Warszawa). Nie mamy najmniejszego powodu wątpić w autentyczność kompozycji Chopina. Hoesick i Poliński byli przekonani, że istniejący — jedyny znany nam — czystopis poloneza B-dur jest dziełem rąk Wojciecha Żywnego, podówczas już nauczyciela małego Chopina. Poliński, nie znając poloneza g-moll, przypuszczał,

że znajdujący się w jego posiadaniu polonez B-dur jest kopią tamtego sztychowanego. Poza drobnymi omyłkami i różnicami w samym opisie tego dokumentu, zarówno Hoesick jak Poliński mylili się, przypisując graficzną stronę poloneza Żywnemu, gdyż ani wykaligrafowanego tytułu na utworze ani nut nie pisała ręka Żywnego, drżąca z powodu dość już podeszłego wtedy wieku i alkoholizmu, o czym świadczą znane nam autentyczne rękopisy popularnego warszawskiego nauczyciela muzyki.

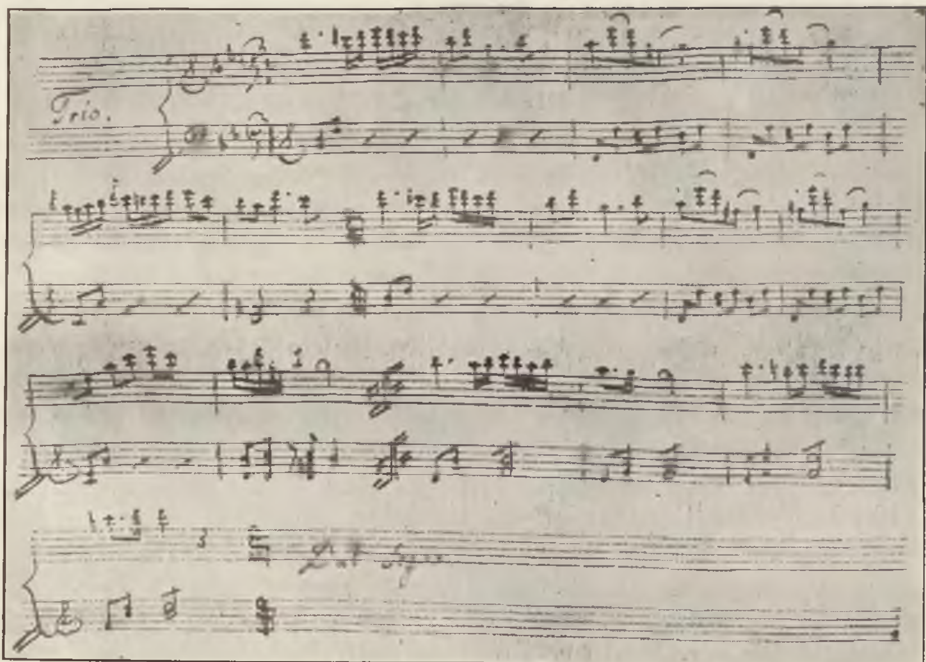


Rękopis Poloneza B-dur z r. 1817

Autorem czystopisu poloneza B-dur był niewątpliwie nie kto inny jak ojciec Fryderyka, Mikołaj Chopin. Ciekawe, że tej — najbliższej w dziecinnych latach Fryderykowi — osobistości nie brano pod uwagę w domysłach co do autorstwa tego źródła. Rękę zaś starego Chopina potwierdza wynik skrupulatnego porównania charakteru pisma na tytułowej stronie poloneza z kilkoma innymi autografami Mikołaja. Czas powstania utworu określa napis: „Polonaise pour le Piano-Forte. Composé par F. Chopin agé de 8 ans", pokrywający się z informacją w tytule utworu wydanego sztychem.

Rzecz oczywista, że oba te polonezy w niczym nie przypominają charakteru inwencyj polonezowych ani techniki fortepianowej przyszłego

genialnego twórcy samych arcydzieł w tym zakresie muzyki. Gdyby utwory te dochowały się gdzieś bez zaznaczenia osoby ich autora, na pewno nikt ze znawców sztuki Chopina, ani w czasach bliższych jego życia ani w naszej epoce, nie odważyłby się położyć na nich nazwiska nieśmiertelnego kompozytora, nawet gdyby przeczuwał, że polonezy te mógł napisać niespełna ośmioletni Chopin.



(Ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie)

Dalszy ciąg Poloneza B-dur z r. 1817

W stosunku do sztuki Chopina kierujemy się stale kategoriami najwyższych wartości artystycznych i — przyzwyczajeni do dowodów nadzwyczaj wczesnej dojrzałości jego geniuszu — nie nauczyliśmy się jeszcze patrzeć racjonalnie na poprzedzający tę dojrzałość okres pierwszych, z natury rzeczy koniecznych, prób kompozytorskich.

Tak skromne i naiwne w swojej fakturze, jak się nam wydają oba te polonezy, przedstawiają one, mimo wszystko, nader cenne świadectwo faktycznych możności technicznych malutkiego Chopina, jego samopoczucia twórczego, oraz woli, ambicji i niewątpliwie potrzeby wypowiedzenia się w charakterze kompozytora. Mamy prawo przypuszczać, że nikt inny poza samym Chopinem nie przyłożył ręki do ich muzycznego uformowania, że nikt ze starszych nie dodawał, nie poprawiał i nie fałszował

w nich własnych jego pomysłów. Ponieważ produkcja dziecka, które nie ukończyło jeszcze ośmiu lat, może być jedynie odzwierciedleniem pewnej sumy doznań w bardzo ograniczonym kole organizowania poszczególnych motywów, więc nawet w wypadku tak wyjątkowym jak talent Chopina. te pierwsze jego polonezy mogły być tylko wykładnikiem bezpośredniego wpływu wzorów w pierwszym rzędzie poznanych do tego czasu polonezów, następnie zaś utworów innych rodzajów. Inaczej być nie mogło. Całkowicie oryginalnych motywów i tematów, harmonij i modulacyj, oryginalnych form, nie była w stanie stworzyć umysłowość ośmioletniego Chopina, zwłaszcza że ci, co uczyli go muzyki, samą metodą nauki poddawali go w zależność od wybieranych przez siebie elementów dydaktycznych. Mały Chopin stawał się kompozytorem „ganz unschuldiger und natürlicherweise", jak to określał J. Mattheson w „*Der vollkommene Kapellmeister*" w r. 1739, który, dając tam dojrzałym już adeptom kompozycji wskazówki „der melodischen Erfindung", opisywał pośrednio proces powolnego powstania komponującej jednostki przy pomocy gromadzenia zapasu środków technicznych, więc „formułek modulacyjnych, małych zwrotów, zgrabnych spadków, przyjemnych przejść i skoków na podstawie dłuższego doświadczenia i pilnego słuchania dobrej roboty". Mattheson słusznie rozgrzeszał każdego kompozytora, który w ten sposób zdobywał czynniki swego muzycznego języka (bo i jakże mógł je inaczej zdobyć) z ewentualnych zarzutów mechanicznego naśladownictwa, bo „chociaż wszystkie te formułki mogły być użyte przez różnych mistrzów, to jednak ich układ powinien dawać całemu utworowi nową postać i nowy wyraz, tak że mają prawo być przyjmowane za własną kompozycję" jakiegoś autora. Te właśnie spostrzeżenia Matthesona, cytowane przez nowszych muzykologów, dają się całkowicie zastosować do Chopina, jako autora dwóch pierwszych polonezów. Tematy obu tych utworów należą do wspólnego dobra licznej falangi kompozytorów z końcowych dziesiątek lat wieku XVIII i pierwszych wieku XIX, przede wszystkim naturalnie kompozytorów wyróżniających się w kierunku produkcji polonezowej. Z wielką pewnością możemy przyjąć, że mały Chopin nie znał polonezów już nie tylko Jana Sebastiana Bacha, ale i jego syna, Wilhelma Friedemanna, ani Haendla, a dalej także Jana Schoberta, że nie dotarła jeszcze wtedy do niego sonata D-dur Mozarta z rondem polonezowym.

Korzenie koncepcyj polonezowych Chopina sięgają nie głębiej jak do twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego. Widać to zupełnie wyraźnie w kilku zwrotach obu polonezów z r. 1817, będących echem słynnego, pełnego melancholijnego nastroju poloneza a-moll nr 12 Ogińskiego. Podobieństwa te zaznaczają się między początkiem tria poloneza B-dur Chopina i początkiem poloneza Ogińskiego, oraz między fanfarowymi motywami

w trzecim i czwartym takcie poloneza G-moll Chopina, a początkiem tria w wymienionym polonezie Ogińskiego. Że zaś nie tylko ten jeden polonez Ogińskiego stanowił pierwowzór Chopina — to jasne. Ukształtowanie fraz z motywów i odcinków w utworach malutkiego muzyka wskazuje na posługiwanie się przykładami, zaczerpniętymi z innych również polonezów sławnego w ówczesnej Europie polskiego kompozytora-patrioty. Dotyczy to nierównomiernej budowy zdań — raz dziesięciotaktowych, drugi raz ośmiotaktowych, co w polonezach Ogińskiego jest zjawiskiem powszednim, więc i znamieniem stylu. Prawie samo przez się rozumie się, że harmonika tych najwcześniejszych polonezów Chopina (obracająca się w kole T, t, D, DD, s, S, rs, rT, z dysonansami D7, S5—6) mieści się całkowicie w orbicie środków harmonicznych Ogińskiego, nie wyczerpując ani w przybliżeniu całego ich zespołu, na co nie pozwalały zarówno granice dwóch tylko utworów Chopina w stosunku do dwunastu Ogińskiego, jak i wiek małego kompozytora, który z materiałem takim nie dawał sobie rady. Nie bez znaczenia jest fakt użycia w jednym z tych polonezów tonacji mollowej, niewątpliwie pod wpływem Ogińskiego, który z predylekcją do skal mollowych zwracał się w swoich polonezach i w nich właśnie utworzył najpopularniejsze i najbardziej charakterystyczne swoje polonezy. Styl pomysłów melodyjnych Chopina, w kierunku melodyj figuracyjnych i budowanych na rozłożonych akordach, odpowiada również całkowicie stylowi melodyki Ogińskiego. Skalę punktów stycznych między starym i młodym kompozytorem polonezów dopełnia jeszcze jeden szczegół techniczny, jaki — pojawiwszy się już w polonezie g-moll Chopina — zaznaczył się później w przeważającej liczbie polonezów pierwszego okresu twórczości, do poloneza cis-moll włącznie.

Jest to krzyżowanie rąk na klawiaturze, przenoszenie zadania melodyjnego do regestru basowego z pomocą prawej ręki i spełniania akompaniamentu w wyższym regestrze lewą ręką. Efekt taki i połączona z nim możliwość popisu technicznego, wykazanie swojej sprawności, musiały szczególnie pociągać naszego małego pianistę i sprawiać mu wielką przyjemność. Za rzecz bardzo prawdopodobną można przyjąć, że na efekty tego rodzaju zwrócił uwagę Chopina przede wszystkim polonez d-moll nr 9 Ogińskiego, w którym oba sposoby krzyżowania rąk kilkakrotnie występują. Pozostałaby jeszcze tylko kwestia czterotaktowej introdukcji do poloneza B-dur, dla której nie znajdujemy przykładów analogicznych w polonezach Ogińskiego, poza introdukcją do poloneza nr II D-moll, która jest dwukrotnie dłuższa i zgoła odmiennego charakteru. Ta skromna unisonowa „pobudka" polonezowa jest zapowiedzią coraz bardziej pomysłowych, coraz bardziej potężniejących w wyrazie dramatyczno-heroicznym introdukcyj do polonezów genialnego mistrza, zarówno pierwszej jeszcze epoki jego twórczości (polonezy d-moll, B-dur, f-moll i Ges-dur) jak do arcydzieł drugiej połowy jego życia (polonezy Cis-moll, Es-moll i As-dur). Jaki wzór, względ-

nie jakie wzory mogły przyświecać Chopinowi do utworzenia tej pierwszej introdukcji polonezowej, trudno było by dzisiaj rozstrzygać z naukową odpowiedzialnością.

Z embrionalnego stanu talentu Chopina, którego wykładnikiem są te dwa najwcześniejsze polonezy, mogli ludzie, stykający się z małym muzykiem, tworzyć najśmielsze horoskopy odnośnie do jego rozwoju. Rękojmi wszakże, że talent ten miał się później przeobrazić w geniusz o nadzwyczajnej skali oryginalności, nie dawały te dziecinne pierwociny. Pod wrażeniem tego wszystkiego, czym siedmioletni Chopin wzbudzał podziw swojego otoczenia, można było bez ryzyka powiedzieć pewnie to samo, co napisano szesnastoletniemu Napoleonowi Bonaparte w jego świadectwie, kiedy opuszczał paryską szkołę wojskową: „Ira loin si les circonstances le favorisent". Wprawdzie kariera Chopina nie zależała w tak wielkim stopniu od konstelacyj „koniunkturalnych" co kariera Napoleona, niemniej jednak rozwój cudownie kiełkującego jego talentu musiał być związany z długim szeregiem poza nim działających i formujących się sił, których część jakaś przynajmniej należała do kategorii okoliczności przypadkowych. W innych, nie w tych, jakie znalazły się na drodze jego życia, talent Chopina i cała jego twórczość, mogły były i pewnie musiałyby przybrać zupełnie odmienny wygląd i charakter.

O innych utworach Chopina, komponowanych przed rokiem 1820, zachowały się jedynie suche, ogólnikowe wzmianki. Los zaś samych autografów czy kopij nie jest nam znany. W artykuliku w „Pamiętniku Warszawskim" ze stycznia 1818 r. nazwano już małego Chopina „kompozytorem kilku tańców i waryacyi". Nie zdołano na razie ustalić daty powstania „Marsza Wojskowego", który Chopin wręczył wielkiemu księciu Konstantemu. Fr. N i e c k s, który za rok urodzenia Chopina przyjmował r. 1809 (1 marca), pisał, że Chopin „mając lat dziesięć (więc w r. 1819) ofiarował w. ks. Konstantemu marsza, który tenże polecił zinstrumentować na orkiestrę wojskową i grać w czasie parad", dodając zarazem, że „marsz ten został później również wydany, ale bez wymienienia nazwiska kompozytora". Hoesick przesuwa czas „upowszechnienia sztychem" tego marsza na okres bliski wydania Poloneza g-moll, więc na rok 1817—1818, nie wskazując źródła, na którym opiera twierdzenie, odmienne od swojego skrupulatnego poprzednika na polu biografii Chopina. Opieński i Poliński pominęli milczeniem tę kompozycję, do której tradycja dołączyła barwny opis sceny zaprodukowania utworu w. księciu przez małego autora. Należy przypuszczać, że po sumiennym zbadaniu anonimowych marszów, wydanych w Warszawie w epoce Królestwa Kongresowego, uda się odszukać kompozycję Chopina. Idąc za notatką numeru 80 „Gazety korespondenta warszawskiego i zagranicznego" z r. 1818, z dnia 6 października, w której informowano czytelników o „bytności cesarzowej matki w drugiej klasie

Liceum warszawskiego", można wnosić, że „dwa tańce polskie własnej roboty na fortepian", które p. „Chopin, dziewięcioletni młodzieniec" ofiarował monarchini, były identyczne z omówionymi już polonezami.

Brak jakichkolwiek źródeł odnośnie do produkcji kompozytorskiej Chopina w ciągu trzech przeszło lat, od r. 1818 do 1820, tworzy w poglądach naszych na rozwój jego twórczego talentu poważną lukę. Dopiero w roku 1821 napisany polonez As-dur i ofiarowany Wojciechowi Żywnemu w dzień jego imienin, dnia 23 kwietnia, szczęśliwie się zachował w oryginale, z którego kilkakrotnie w ostatnich trzydziestu latach był reprodukowany. Daje on nam do rąk uncję cennego materiału badawczego. (Reprodukcje te zostały zamieszczone: w dodatku do pisma „Die Musik" w Berlinie r. 1908 zeszyt za październik, w dziele F. Hoesicka „Chopin — życie i twórczość" t. I, str. 42 i w wydaniu transkrypcji poloneza, dokonanej przez Jana Michałowskiego z ubolewania godnym brakiem poszanowania dla tworu genialnego kompozytora). Nawet uwzględniając tę trzyletnią lukę w całokształcie produkcji Chopina, możemy przy rozważaniu kwestii ewolucji stylu kompozytora powtórzyć za Bronarskim, że „ewolucja ta odbywa się nieznacznie, bez wybitniejszych załamań, bez wpadających w oczy punktów zwrotnych". Jedynie przy pomocy jakiegoś subtelnego rachunku różniczkowego moglibyśmy odmierzyć ten opuszczony odcinek między poprzednimi polonezami a polonezem As-dur na niezmiernie konsekwentnie wznoszącej się linii przyrostu środków formotwórczych i osobistego stylu Chopina. Łatwo można zauważyć po tym nowym polonezie, jak bardzo wzmogła się pewność małego muzyka w rozwijaniu wątka melodyjnego na podstawie jednolicie — ostinatowo — prowadzonego basu, jak zgrabnie korzysta on tu z prawa używania progresji w wykończeniu frazy, jak śmiałymi figuracjami wiruje około osi melodyjnej, jak trafnie po wypowiedzeniu wyrazistej myśli melodyjnej dorzuca w kodzie ustępu motywy pasażowej retoryki. Widocznym staje się tu również rozwijanie się zmysłu formy, kontrastycznego ustosunkowywania użytych tematów w budowie całego utworu, orientowanie się w sensie estetycznym kompozycji. Nowym w stosunku do poprzednich polonezów zjawiskiem rytmicznym jest łańcuch synkopowych motywów w drugim ustępie pierwszej części poloneza. Znamienne dla pierwszego poloneza — i to w tym samym właśnie ustępie — skrzyżowanie rąk zostało tu wykorzystane na znacznie szerszej — bo ośmiotaktowej — przestrzeni. Figuracyjne motywy tria są symetrycznym odwróceniem figuracyj tria pierwszego poloneza. Przejawia się ponad to tendencja do uzyskiwania możliwie pełnego brzmienia w akompaniamencie, szczególnie w triu, gdzie małe rączki kompozytora dążyły do ogarnięcia szerszego zasięgu dźwięków, niż to wynikało z pospolitych form „basów albertiowskich", zamykających się (np. u Mozarta) w granicach kwinty lub seksty. Chopin okazuje tu już predylekcję do rozszerzenia tej granicy do decimy. Każdy

Autograf Chopina — Polonez As-dur z r. 1821. *(Zbiory Warsz. Towarzystwa Muz.).*

dojrzały kompozytor tych czasów, warszawski i poza warszawski, mógłby się podpisać pod tym polonezem jedenastoletniego chłopczyny, który, osiągnąwszy już znaczną wprawę w stawianiu nut na papierze, miał jeszcze pewne braki w kierunku ortografii muzycznej, traktując na równi cis i des, fis i ges.

W całym tego słowa znaczeniu jest to polonez salonowy, bardzo foremny, wykwintny w tonie, lekki, prawdziwie już chopinowski w swoim wdzięku młodocianym.

Jeden jeszcze szczegół z zakresu skrupulatnej krytyki tekstu wymaga omówienia, mianowicie sposób pisania znaku „obiegnika". Pojawia się on tu trzy razy, zawsze w identycznej formie, chociaż we wszystkich trzech razach musi być odmiennie interpretowany. Mianowicie w pierwszym takcie ma on wartość „obiegnika górnego", powinienby więc być naznaczony znakiem przeciwnym, w takcie drugim symbol tego znaku pokrywa się z odpowiadającą mu treścią figuracyjną, trzeci zaś raz przychodząc nie może być w ogóle uważany za „obiegnik" *(Doppelschlag, double)* lecz za m o r d e n t, lub *„pralltriller"* *(Schneller, cadence, pincé renversé)*.

Grupę najwcześniejszych, znanych dotychczas, utworów Chopina, zamyka — wedle dość powszechnie przyjętych poglądów — p o l o n e z g i s - m o l l, wydany najpierw, mianowicie w r. 1864, przez firmę Schott's Söhne w Moguncji z datą powstania 1822 r., następnie, w r. 1878, przez Gebethnera i Wolffa jako nr 13 polonezów z datą powstania 1824 r., wreszcie przez nakład Breitkopfa i Haertla jako nr 15 pośmiertnych utworów Chopina. Przy chronologicznych zestawieniach twórczości Chopina widnieje przeważnie data z wydania Schotta, nawet u autorów, powołujących się na wydanie Gebethnera i Wolffa. Fr. N i e c k s zgłosił zastrzeżenia co do autentyczności pierwszej daty. Wypowiedział je w następujących słowach: „zarówno faktura jak inwencja nie pozostawiają żadnej wątpliwości, że polonez ten pochodzi ze znacznie późniejszego czasu. U podstawy tego nieporozumienia, jak w tylu innych wypadkach, może znajdować się pomyłka w rękopisie lub też błąd drukarski". Bez skontrolowania autografu trudno — teoretycznie — rozstrzygnąć, które z wydań poloneza jest na punkcie datowania wierne z oryginałem. Komentarz wydania Gebethnera i Wolffa brzmi w następujący sposób: „O ile z manuskryptu i dedykacji wnosić można, kompozycja ta napisaną została w 14 roku życia przez Fryderyka Chopina". Na razie możemy tylko stwierdzić tę rozbieżność w powołaniu się na identyczne — jakby należało przypuścić — źródło. Być może jednak, że wydanie późniejsze było tylko przedrukiem z wcześniejszego, jak to się działo z wydaniem poloneza Ges-dur, które pojawiło się u Gebethnera i Wolffa w kilkanaście lat później od wydania Schotta. Podobnie jak w swoim

czasie wypadło mi zająć się wysuniętymi przez Niecksa wątpliwościami na temat poloneza Ges-dur (rozprawę moją, wyjaśniającą i odrzucającą twierdzenia Niecksa o nieautentyczności tego utworu Chopina ogłosiłem w Sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności z r. 1934, T. XXXIX nr 1), tak teraz z racji omawiania dziecięcej i chłopięcej twórczości Chopina, przypada mi zadanie dokładnego zanalizowania powodów, dla których Niecks uważał datę 1822 r. na polonezie gis-moll za znacznie uprzedzającą właściwy czas powstania tej kompozycji. Prawdopodobnie byłby Niecks zastrzeżenie takie podtrzymał, również gdyby miał w rękach wydanie poloneza z datą 1824 r. Nie poparł go Niecks żadnym przekonywującym argumentem, zawierzył wyłącznie swojej intuicji i bardzo powierzchownemu omówieniu utworu. Ale wątpliwości, pochodzące ze strony tak poważnej na polu chopinologii, jak Niecks, stają się postulatem naukowym, problemem, który powinien być ile możności gruntownie wyświetlony. Pełne bowiem sceptycyzmu odniesienie się do przedmiotu badania, jak w tym wypadku ze strony Niecksa, wywołuje często wrażenie poważnego, sumiennego traktowania sprawy i niemniej często nawet bez potrzebnych dowodów rzeczowych przedstawia większą wagę od obiektywnych argumentów obrony podanych w wątpliwość zjawisk.

Łatwo można zrozumieć zastrzeżenie Niecksa, jeżeli weźmie się pod uwagę, że zasłużony biograf Chopina nie znał ani jednego utworu małego muzyka sprzed roku 1822 względnie 1824. Nie miał więc możności zmierzenia tempa i skali rozwoju talentu genialnego dziecka i chłopca aż do ewentualnej chwili powstania tej kompozycji. Gdyby był znał — tak jak my je znamy — bodaj trzy omówione polonezy, byłby może skłonniejszy zawierzyć jednej z tych dat, naznaczonych na wcześniejszym czy późniejszym wydaniu poloneza gis-moll. Nie mając zaś również z innej strony żadnych danych pomocniczych (np. w korespondencji Chopina i do Chopina, lub w jakimkolwiek innym miarodajnym dla biografistyki źródle) wolał przyjąć za najbardziej prawdopodobną rzecz, że technika fortepianowa tej kompozycji, jej harmonika i rysunek melodyjny nie mogły być dziełem dwunastoletniego, względnie trzynastoletniego chłopca. Przesuwał więc czas powstania poloneza gdzieś o dobrych kilka lat później, wprawdzie bez dokładniejszego określenia roku, ale — jakby należało wnosić — pewnie nie wcześniej aż może na rok 1828-29. Środki metody stylometrycznej, jakimi dziś rozporządzamy, są bezsprzecznie znacznie subtelniejsze od tych, jakie stały do dyspozycji muzykologów epoki i rodzaju Niecksa. I one jedynie muszą nam wystarczyć przy rozstrzygnięciu kwestii czasu powstania poloneza gis-moll. O tyle tylko w korzystniejszej znajdując się od Niecksa sytuacji, że możemy problem nasz oświetlić z dwóch równocześnie punktów, musimy pytanie nasze — ze względu na rozbieżność dat na wydaniach Schotta i Gebethnera — sformułować w następujący sposób: czy powstanie poloneza gis-moll

można przypisać okresowi czasu między utworzeniem ściśle datowanego poloneza As-dur z r. 1821 a kompozycją poloneza b-moll z r. 1826 (poświęconego Wilhelmowi Kolbergowi) względnie Ronda op. 1, w przybliżeniu więc epoce 1822-24, czy też raczej należy możliwość tę wykluczyć?

Za punkt wyjścia dla naszych rozważań musimy przyjąć pewnik, że jak w całej twórczości Chopina, tak przede wszystkim w jej okresie najwcześniejszym, źródło pomysłów kompozytora naszego tkwiło w jego własnym doświadczeniu technicznych możliwości swoich palców w zetknięciu z klawiaturą, nie zaś w pozamaterialnej sferze dźwiękowych wyobrażeń. Przeprowadzając ścisłą analizę technicznych fenomenów dziecięcych kompozycyj Chopina należy brać pod uwagę nie tylko zawarte w nich czynniki, ale również uwzględnić to, czego w nich jeszcze nie ma i wyjaśnić sobie powody braku tego czy innego środka technicznego z zakresu klasycznych zasobów sztuki fortepianowej tych czasów. Zupełnie wyraźnie zaznacza się w trzech najwcześniejszych polonezach brak użycia oktaw dla celów melodyjnych prawej ręki, w lewej zaś ręce jest ich wszystkiego trzy w jednym polonezie As-dur. Oczywiście ręce małego kompozytora nie ogarniały wtedy łatwo oktaw, rzadko więc mógł sobie na wprowadzenie ich pozwolić. To samo dotyczy szeroko rozpiętych akordów lub dalszych rzutów, do czego nie zdołały się jeszcze zaprawić drobne jego ręce. Dla ustalenia chronologii utworów Chopina z lat chłopięcych, gdyby się jeszcze jakieś — dotąd nieznane — miały odnaleźć, szczegół ten nie będzie bez znaczenia. Jako człowiek typowo „praworęczny" (wskazuje na to sama tak wybitnie asymetryczna budowa czaszki Chopina z silną przewagą lewej strony) miał Chopin z natury skłonność do rozwijania uzdolnienia technicznego tej ręki. Rozwój też wirtuozostwa fortepianowego w utworach Chopina dokonuje się po stronie wiolinu o wiele szybciej niż po stronie basu, w którym pewne raz zdobyte czynniki muszą kompozytorowi wystarczyć w dłuższych etapach. W ujęciu tej kwestii należy — rzecz jasna — odróżnić to, co w „basach" młodego Chopina stanowi przejęcie z ogólnego dobra epoki, od zjawisk wynikających z warunków indywidualnych kompozytora. Jeżeli melodyjną inwencję Chopina, jak każdą inspirację twórczą, uważamy za wyraz tajemniczego procesu biologicznego w sferze podświadomości jednostki, za spontaniczny akt wrodzonego geniuszu, to „basy" Chopina, akompaniamenty w jego kompozycjach, przedstawiają się jako łatwiej kontroli podpadający proces powolnego dojrzewania artysty w człowieku. Przy wszystkich różnicach ewolucyjnych między polonezem As-dur i gis-moll łatwo wskazać zasadnicze podobieństwa zachodzących w nich obu form akompaniamentu i niemniej łatwo odmierzyć dalszy stopień skali tych środków, jaki oddziela polonez gis-moll od poloneza b-moll. Uważam za rzecz zbyteczną, zbyt elementarną, wypisywać przykłady, ilustrujące to spostrzeżenie, które potwierdzi sama lektura obu utworów.

Wielkie prawdopodobieństwo powstania poloneza gis-moll w latach 1822-24 popiera paralelizm użytych w nich tonacyj, tworząc z nich jakby parę polonezów o durowej i mollowej tonice: As-dur i (as-moll =) gis-moll. W bezpośrednim wreszcie pokrewieństwie pozostają wobec siebie pewne, znamienne dla obu tych polonezów motywy, mianowicie wstępny motyw poloneza As-dur z obiegnikiem łączącym kwintę tonacji przez alterowaną kwartę z toniką i motyw drugiej frazy pierwszej części poloneza gis-moll, w którym również kwinta z „Nachschlag'iem" i takim samym jak tam górnym obiegnikiem jest zawiązkiem frazy.

Wszystko, co dzieje się w prawej ręce tego poloneza, może zadziwiać jako utwór kilkunastoletniego chłopca, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę lata 1822—24. Ale w takim samym stopniu mogłaby kompozycja ta zadziwiać również, gdyby ją przypisywano Chopinowi piętnasto- czy szesnastoletniemu. Istotnie — są w niej rzeczy uderzające oryginalnością, np. łańcuch sekstowych akordów z trylerami, które staną się później tak wyszukanym efektem stylu Chopina. Istotnie — bogactwo motywiki, lekkość chromatycznie prowadzonego prądu figuracyjnego, stwarzają całość pełną żywiołu poetyckiego, trudnego do zrozumienia w inwencji małego chłopca.

Wysuwając swoje zastrzeżenie na punkcie czasu powstania poloneza gis-moll, przeoczył Niecks, że w trudnej — wobec jego powątpiewania — sytuacji znalazłoby się i Rondeau op. 1 które zostało wydane w Warszawie w r. 1825, więc wedle jego poglądów powinnoby być utworem „znacznie wcześniejszym" od poloneza.

Zanim przejdę do uwag o Rondzie c-moll, pozwolę sobie jeszcze dorzucić kilka słów w związku z polonezem gis-moll. Powtórzę tu dawniej już wyrażony pogląd mój na stosunek młodego kompozytora — którego ten ostatni polonez nosi na sobie nieomylne „znamię genialności" — do kompozytorów polonezowych w Warszawie, że „od dnia, w którym Chopin napisał polonez gis-moll, nie było już w ogóle mowy o jakimkolwiek wpływie kompozytorów warszawskich na polonezową produkcję Chopina. Żaden z nich, ani przedtem ani potem nie napisał nigdy — ani w przybliżeniu — utworu, który by w czymkolwiek przypominał, nie mówiąc już przewyższał, polonezowe inspiracje Chopina". Pisząc te słowa miałem na uwadze utwory następujących autorów warszawskich wzgl. polskich, jak: Elsnera, Kurpińskiego, Serwaczyńskiego, Deszczyńskiego, Mireckiego, Kaczkowskiego, W. W. Würfla, Kraińskiej, P. Białobrzeskiego, F. Krommera, Elizy Filipowicz, Kahla, Kossowskiego, J. Kubaka, Peschkego. Przeprowadzenie wyczerpującego porównania między polonezową produkcją innych autorów i Chopinem wykracza znacznie poza ramy tego artykułu. Z innej też strony oczekujemy spełnienia tego — dla muzykologii polskiej pilnego — zadania. Niezawodnie w takim — specjalnie sprawie poloneza poświęconym — studium

znajdzie się również miejsce dla gruntownego omówienia stosunku Chopina do polonezowych kompozycyj Webera, Kalkbrenenra i Czerny'ego.

Rondeau c-moll op. 1, nie stawiające przed nami żadnych problemów w kierunku określenia czasu jego powstania (ponieważ nie ulega wątpliwości, że zostało utworzone na krótko przed wydaniem go w r. 1825), było wielokrotnie omawiane (przez Niecksa, Hunekera, Valettę, Barbedette'a, W. Chrzanowskiego, autora niniejszego artykułu i in.). Przynosi ono ze sobą dowody konsekwentnego rozwoju sztuki Chopina pod kątem techniki fortepianowej równolegle do fizycznego rozwoju kompozytora, przykłady dojrzewania artysty w biologicznie dojrzewającym człowieku. Ręce Chopina rozrosły się wydatnie, jak o tym należy wnosić z Ronda, oktawy i decymy stały się dla niego już rzeczami łatwo osiągalnymi, głosy melodyjne i figuracje wewnętrzne powierzane równocześnie palcom jednej ręki, wskazują, że wybitnie już postąpiło uniezależnienie się od siebie poszczególnych palców. Tych bardzo już charakterystycznych czynników techniki nie wprowadził Chopin do poloneza gis-moll, ponieważ, tworząc go, jeszcze nie opanował ich praktycznie, chociaż znał je pewnie z lektury obcych kompozycyj i może starał się wynikające z nich trudności pokonywać przy ich graniu. Ale nie były to jeszcze jego osobiste środki, nie należały do słownika jego własnego języka muzycznego. Prawa jego anatomii trzymały je zdala od niego w okresie przed Rondem, które oznacza może wprost przełomowy etap w jego muzycznym pokwitaniu, jakby mutację w głosie jego fortepianu, dotychczas jeszcze istotnie dziecinnym wskutek wskazanych braków w kierunku techniki.

Nowy natomiast — dotychczas nie rozwiązany definitywnie — problem nastręcza nam inny utwór młodzieńczy Chopina, mianowicie wariacje „Sur un air national allemand". W problemie tym chodzi o określenie czasu powstania tej kompozycji, która ukazała się dopiero po śmierci twórcy i rozeszła się w świecie również z datą r. 1824, umieszczoną na wydawnictwie Breitkopfa i Haertla. Podana przez Szulca relacja Oskara Kolberga, który bardzo niedokładnie oznaczał epokę utworzenia tej kompozycji przez Chopina „między jego jedenastym a siedemnastym rokiem życia" może być do pewnego stopnia pomocą, ale tylko o ile uwzględnimy drugą jej część (siedemnastym). Zupełnie nie przekonywującym jest przytoczony również przez Szulca i na jego odpowiedzialność zasłyszany od Kolberga opis okoliczności, w których Chopin rzekomo miał napisać te wariacje „w ciągu kilku kwadransów w domu generałowej Sowińskiej". Łatwo wykazać, że pierwsza część relacji Kolberga nie ma żadnej wartości. Gdyby wariacje te mógł w ogóle napisać 11- letni Chopin, to świadek ich powstania w ciągu kilku kwadransów, Kolberg, musiałby dla poparcia swojego twierdzenia wzbudzać w nas znacznie więcej zaufania niż możemy go mieć do dziecka zaledwie sześcioletniego. Bo Oskar Kolberg w r. 1821, jedenastym roku życia Chopina, miał tylko sześć lat! Dopiero więc druga część relacji Kolberga, poza wąt-

pliwą możnością napisania ich w cudzym domu, w ciągu kilku kwadransów, zbliża się do prawdy, o ile dotyczy lat Chopina. Ale i bez relacji Kolberga musielibyśmy w odniesieniu do tych wariacyj umieć dojść do jakiegoś logicznego wniosku na punkcie czasu ich powstania. Przesłanki techniczno-stylistyczne, zwłaszcza używanie oktaw i postępów akordowych, oraz uderzająco już wyrobione prowadzenie form figuracyjnych w basie, wyklucza ewentualność napisania wariacyj przed Rondem c-moll. Ale Chopin — siedemnastoletni — był już od roku uczniem kursu kompozycji Elsnera i wariacje te mógł i pewnie musiał napisać jako szkolne ćwiczenie, kierując się wskazówkami nauczyciela, który dał mu ich temat, wzięty z piosenki szwajcarskiej „Der junge Schweizerbub". Ten też wzgląd, że była to jeszcze nie bardzo zastarzała w jego tece kompozycja, nie utwór lat dziecinnych, starał się Chopin o wydanie jej u Haslingera w Wiedniu w grudniu r. 1830, jako typowo „praktikables opus" dla skromniejszych pianistów.

Widocznie później od polonezów zabrał się Chopin do tworzenia mazurków, nie mamy bowiem żadnego mazurka naszego mistrza z lat wcześniejszych od r. 1825. Czy pod ogólnie brzmiącą informację, którą zamieścił jeszcze w r. 1818 Pamiętnik Warszawski, wedle której siedmioletni wtedy Chopin był „już kompozytorem kilku tańców" można podciągnąć również i rodzaj mazurków, trudno wyrokować. W r. 1825 wydane zostały w małym formacie, częstokroć stosowanym w publikacjach muzyki tanecznej w Warszawie, dwa mazurki Chopina w G-dur i B-dur. W nowszych czasach zostały one udostępnione w wydaniu zbiorowym dzieł Chopina, dokonanym przez Jana Kleczyńskiego w nakładzie Gebethnera i Wolffa jako numery mazurków 55 (G-dur) i 52 (B-dur), oraz w wydawnictwie Breitkopfa i Haertla. Byłoby bardzo trudnym przedsięwzięciem stwierdzenie, które z czynników motywicznych obu tych mazurków były wynikiem osłuchania się Chopina z licznymi przykładami mazurkowej produkcji kompozytorów warszawskich, które zaś zawdzięczał wyłącznie własnemu zainteresowaniu się muzyką ludową, objawionemu w nader żywy sposób w czasie dłuższych pobytów letnich na wsi w r. 1824—25 w Sokołowie, Kowalewie i Szafarni. Należy bowiem zaznaczyć, że z niektórymi charakterystycznymi dla polskiej muzyki ludowej rysami harmoniki i meliki, które Chopin w mazurkach swoich w tak pełnej mierze miał wykorzystać, spotykamy się — i to nie najrzadziej — w utworach różnych kompozytorów polskich z czasów przedchopinowskich, piszących celowo „w swojskim duchu", posługujących się chętnie tematami ludowymi. Żeby nie szukać daleko, wystarczy wskazać na muzykę Dawida Jana Hollanda do libretta wodewilu pt. „Agatka" ks. Macieja Radziwiłła z r. 1784. Później zaś i Jan Stefani i Elsner i Kurpiński coraz obficiej czerpali ze skarbca muzyki ludowej, prawdziwej wiejskiej muzyki polskiej, torując drogę geniuszowi, którego powołaniem było — jak to pięknie wyraził Karol Szymanowski — „ująć wieczyście bijące serce rasy w dłonie i odtworzyć na nowo w formie doskonałego, po-

wszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie (polskim) przejawia się jako samoistna, nieujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza". Już te pierwsze mazurki Chopina z r. 1825 promieniują pomysłami godnymi jego wielkiego w przyszłości nazwiska, zamaszystością, werwą, bezpośredniością każdej frazy. Styl mazurkowy Chopina jest tu już w zawiązku skrystalizowany. Styl, odmienny od polonezów, muzyka, tworzona przejrzystą rysunkową techniką, piórkiem, prawie wyłącznie homofonicznie traktowana, opierająca się w największej mierze na identycznych formach akompaniamentu (kilka „manier" metrycznych zapanowało w mazurkach nad sporadycznymi tylko zjawiskami akcentowymi). Ale doskonale naukowe sprecyzowanie stanowiska historycznego Chopina na polu produkcji mazurkowej jest — na razie — postulatem polskiej muzykologii.



(Ze zbiorów L. Ciechomskiej)

Karta tytułowa poloneza z r. 1817

Jerzy Żurawlew

JAK POWSTAŁY KONKURSY CHOPINOWSKIE

Rok 1927. Pierwszy Konkurs im. Fr. Chopina.

Dziwnie smutne wspomnienia pozostały mi z okresu organizacji tego Konkursu.

Sama myśl, jak i forma jej wykonania powstała z przykrego zgrzytu, jakiego doznałem słysząc tu i ówdzie hasła zwalczania muzyki Chopina i... jej destrukcyjnego wpływu na duszę młodzieży. Hasła te szły zapewne z Rosji, a powtarzane skwapliwie przez naszą młodzież muzyczną, przybrały formę wprost rażącą.

Słyszało się nieraz: Chopin-histeryk! Chopin roztkliwia duszę ludzką! Muzyka Chopina jest chorobliwa, zbyt marzycielska, powinna być skreślona z repertuaru szkolnego — i wiele innych tym podobnych bredni.

Przerażenie ogarniało, kiedy słuchało się takiej „oceny" twórczości chopinowskiej. Zrozumiałem, że za wszelką cenę sądy podobne niweczyć należy. Chodziło tylko o wyszukanie środków walki.

Pomoc okazała tutaj sama młodzież — okazała ją przez swój entuzjazm i zapał do wszelkiego rodzaju... wyczynów sportowych.

Nasuwał mi się sposób rozwiązania zagadnienia: wprowadzić do muzyki czynnik współzawodnictwa! — to na pewno da oczekiwany rezultat. Forma? Konkurs. Najpierw zmusić tę młodzież do grania Chopina, a w dążeniu do zwycięstwa — grać dzieła jego jak najlepiej. Zrozumie ona wówczas piękno jego muzyki i żadne już „hasła" dotychczasowe nic nie poradzą.

Zdecydowałem się konkursowi chopinowskiemu nadać formę konkretną.

Obserwując następne konkursy, których organizacja idzie ze sprawnością dobrze naoliwionej maszyny, dzięki doskonałemu zmysłowi organizacyjnemu dyr. Ad. Wieniawskiego, mimo woli wspominam wszelkiego rodzaju przykrości i trudności, jakie musiałem przezwyciężać, organizując pierwszy konkurs.

Myliłem się. Następne konkursy przekonały mnie, że nasze zrozumienie dzieł Chopina, oparte na tradycjach, które pozostały po wielkich pianistach polskich, jest zbyt szczupłe. Uświadomiłem sobie, że konkursy chopinowskie są nie sprawdzianem, lecz kuźnią stylu chopinowskiego. Twórczość wielkich kompozytorów, przechodząc przez ręce genialnych wykonawców, otrzymuje nareszcie swój idealny wyraz, który powinien być nie tylko dorobkiem narodu danego kompozytora, lecz całej ludzkości. Najtrudniej było zwalczyć atmosferę nieufności, jaka cechowała stosunek społeczeństwa, a co gorsza i czynników miarodajnych do samej idei konkursu i jej urzeczywistnienia. Moja wiara w słuszność założenia idei, jak i pewność powodzenia nie udzielała się nikomu. Wciąż ten pobłażliwy uśmiech i sceptyczne ujęcie sprawy. Rezultatem tego nastawienia i niewątpliwie nieprzychylnej opinii, była w 1926 r. odmowa prezydenta Wojciechowskiego udzielenia swego protektoratu. Na domiar złego Komitet Tow. Muzycznego, który ostatecznie zdecydował się zorganizować konkurs, odmówił ryzyka pokrycia ewentualnego deficytu.

Sprawa wyglądała na przegraną.

Zwyciężyła jednak wytrwałość i wiara w słuszność sprawy. Czekałem. W międzyczasie znalazłem człowieka, który osobiście zagwarantował pokrycie ewentualnego deficytu. Był nim członek Warszawskiego T-wa Muzycznego, p. Henryk Rewkiewicz. To było pierwsze istotne powodzenie. Ostatecznie zadecydowało o powodzeniu całej imprezy udzielenie wysokiego protektoratu przez Pana Prezydenta Ignacego Mościckiego.

Dalsza praca już nie była trudem, tylko entuzjastycznym dążeniem ku zwycięstwu. Rezultaty ziściły moje przewidywania, a następstwa nie dały długo na siebie czekać. Ucichły hasła zwalczania Chopina, a Rosja, która była źródłem tego ruchu, zdobyła w osobie Oborina pierwszą nagrodę, i nadal ubiega się o pierwszeństwo w odtwarzaniu dzieł Chopina.

Zwycięstwo było decydujące, a powodzenie konkursów na przyszłość zapewnione.

Jury według pierwotnego mego projektu miało się składać wyłącznie z Polaków. W ten sposób zagranica, ubiegająca się o nagrodę chopinowską, byłaby zmuszona do liczenia się z polskim zrozumieniem wykonania jego dzieł.

Tak było na pierwszym konkursie w 1927 r.

Adam Wieniawski

Z OKAZJI III MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU IM. FRYDERYKA CHOPINA

Myśl stałych międzynarodowych konkursów pianistycznych, poświęconych wyłącznie twórczości Fryderyka Chopina, powziął już w r. 1925 prof. Wyższej Szkoły Mu yczne im. Fr. Chopina w Warszawie, Jerzy Żurawlew, entuzjastyczny wielbiciel cudownego chopinowskiego tworzywa, człowiek o niespożytej energii i pełen doskonałych pomysłów.

Inicjatywa jego napotkała na wstępie niemałe trudności, niemało sceptycyzmu co do możności jej realizacji.

Upłynęły długie miesiące, zanim miarodajne czynniki, nie wyłączając i Komitetu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, dały się przekonać o słuszności i o prawdopodobieństwie powodzenia podjętej przez prof. Żurawlewa sprawy. Wreszcie po uzyskaniu wysokiego protektoratu Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego, rozpoczęto na dobre prace przygotowawcze, powierzając ich realizację władzom Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina.

W związku z uzyskanym protektoratem okazały czynną pomoc Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Ufundowano kilka nagród i oto, w końcu stycznia 1927 r. rozpoczął się międzynarodowy turniej, do którego zgłosiło się około 60 kandydatów, a stanęło ostatecznie do rozgrywek 26 pianistów obojga płci, reprezentujących 9 państw. Laureatami konkursu zostali na skutek decyzji jury (wyłącznie polskiego): Oborin (Z. S. R. R.), Szpinalski (Polska), Etkinówna (Polska) i Ginzburg (Z. S. R. R.). Nagrodę Polskiego Radia, za najlepsze wykonanie Mazurków, otrzymał Sztompka.

Powzięto jednomyślną uchwałę organizowania konkursów chopinowskich co 5 lat.

W myśl uchwały tej, na początku 1931 r. postanowił Komitet Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego rozpocząć przygotowania do II Międzynarodowego Konkursu im. Chopina.

I tym razem Pan Prezydent Ignacy Mościcki raczył objąć protektorat nad zaprojektowanym konkursem.

Zrozumiano wszędzie olbrzymią wartość propagandowo-kulturalną tej wielkiej imprezy, zarówno w kraju, jak i za granicą. Zainteresowanie światowe okazało się tak duże, że Komitet Organizacyjny postanowił nie pozostawiać wyłącznej odpowiedzialności za przyznawanie nagród w rękach jurorów polskich, skutkiem czego za-

proszono cały szereg wybitnych pianistów-pedagogów zagranicznych do jury konkursowego. Decyzję tę powzięto cokolwiek za późno i dlatego przybyło do Warszawy zaledwie kilku wybitnych przedstawicieli zagranicznej pianistyki.

Rozmach samej organizacji był wielki. Zawiadomienia i prospekty dotarły obficie do wszystkich środowisk muzycznych świata. Zainteresowała się nowym konkursem chopinowskim światowa prasa, nie szczędząc odpowiednich komunikatów, zainteresowały się wielkie uczelnie muzyczne, a nawet i odnośne zagraniczne resorty państwowe oraz akredytowane w Warszawie ambasady i poselstwa.

Piękna myśl Jerzego Żurawlewa urosła do olbrzymich rozmiarów: ufundowano ogółem 15 nagród z nagrodą Pana Prezydenta w wysokości 5000 zł na czele, a do konkursu zgłosiło się około 200 kandydatów, spośród których przyjęto, jako posiadających pełne (odpowiadające wymogom regulaminu) kwalifikacje, 93 uczestników. Z tej liczby część odpadła, bądź to z powodu złego stanu zdrowia, bądź to z nagłej „tremy" przy słuchaniu gry niektórych wybitniejszych uczestników. Wystąpiło jednak na konkursie około 70 pianistów z 19 państw.

Poziom artystyczny II Konkursu był niezwykle wysoki — uczestnicy wykonywali program długi i trudny, trudny nawet dla rutynowanych wirtuozów. Wyniki zadowoliły opinię publiczną europejską — warszawskie Konkursy Chopinowskie zostały uznane powszechnie za imprezę wzorową pod każdym względem. Przyczyniły się one do krzewienia coraz intensywniejszego kultu dla Chopina na całym świecie, oraz umieściły Warszawę w szeregu wybitniejszych środowisk muzycznych Europy.

Nazwiska dwóch głównych laureatów: Unińskiego i Ungara stały się sławne, a trzeci z kolei, nie żyjący już dziś Bolesław Kon, w następnym roku zdobył pierwsze miejsce na wielkim międzynarodowym turnieju muzycznym w Wiedniu. Czwarty z kolei laureat, A. Lufer, pianista wielkiej miary, jest obecnie dyrektorem Państwowego Konserwatorium w Kijowie.

Drugi Konkurs Chopinowski trwał około 3 tygodni, a pośród sędziów zasiadali, obok wybitnych pianistów warszawskich: A. de Greef, P. Weingarten, R. Rösler, C. Zecchi (i jako goście: Maurycy Ravel i prof. Marguerite Long).

Już w roku 1933 napływały z zagranicy listy z zapytaniami o datę następnego konkursu, którym interesowali się znakomici profesorowie i kandydaci na uczestników.

Na jesieni 1935 roku rozpoczęła dyrekcja Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina przygotowania do nowego konkursu. I tym razem Dostojny Protektor, Pan Prezydent Rzeczypospolitej Ignacy Mościcki, zgodził się chętnie na ufundowanie pierwszej nagrody swojego Imienia i na ponowne, już niemal tradycyjne, objęcie protektoratu nad szykującym się i świetnie zapowiadającym konkursem.

Nabyte przez organizatorów doświadczenie, głównie w toku II Chopinowskiego Konkursu oraz Skrzypcowego Konkursu im. H. Wieniawskiego z 1935 r., pozwoliło udoskonalić nie jedną rzecz w samej organizacji oraz w regulaminie sędziowskim. Zachowano jednak główne linie tych dwu konkursów: dwuetapowy program, jury złożone z pianistów polskich i obcych oraz sposób odbywania audycyj konkursowych i głosowania.

I tym razem zgodziły się najwyższe czynniki państwowe na otoczenie konkursu swoją opieką. Powstanie Komitetu Honorowego, w skład którego weszli: Pan Premier, Panowie Ministrowie Spraw Zagranicznych, W. R. i O. P. i Komunikacji, oraz Pan Prezydent m. st. Warszawy, jako też i ufundowanie wysokich nagród i przyznanie pewnych świadczeń, wszystko to stanowi najbardziej wymowny wyraz tej opieki.

Odpowiedzialność finansową poniosło i tym razem całkowicie Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, jako właściciel Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina

Na czele Komitetu Organizacyjnego stanęli p. wiceminister Władysław Korsak, prezes War. Twa Muz., jako przewodniczący i p. Wiktor Cichocki, prezes Zarządu Filharmonii Warszawskiej, jako wiceprzewodniczący.

Konkurs rozpoczął się bardzo uroczyście w niedzielę, dnia 21 lutego o godz. 12 rano w wielkiej sali Filharmonii Warszawskiej, gdzie odbyły się publicznie wszystkie audycje konkursowe do piątku 2 marca włącznie. Na wstępie audycji inauguracyjnej wystąpił męski chór „Harfa", który odśpiewał Hymn narodowy i „Gaude mater Polonia".

III Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina okazał się w świetle cyfr jako przewyższający znacznie wszystkie poprzednie konkursy nie tylko warszawskie, ale i europejskie. Zgłosiło się bowiem 250 uczestników, których lista została zamknięta około połowy stycznia liczbą 105 kandydatów, o pełnych kwalifikacjach. Reprezentowanych było 21 następujących państw: Anglia, Austria, Belgia, Bułgaria, Czechosłowacja, Estonia, Finlandia, Francja, Grecja, Holandia, Italia, Japonia, Jugosławia, Łotwa, Niemcy, Polska, Rumunia, Stany Zjedn. A. P., Szwajcaria, Węgry i Z. S. R. R. Liczebnie wysuwają się na czoło, poza Polską z 30 uczestnikami, Francja — 10 (przyjmowała po raz pierwszy udział w konkursach chopinowskich), Italia — 10, Węgry — 9, Niemcy — 6, Austria — 6 i Z. S. R. R. — 4. Przedstawicielami Japonii, figurującej również pierwszy raz w tych zawodach, były dwie młode pianistki: Chieko Hara, laureatka Państwowego Konserwatorium w Paryżu, uczennica prof. Lazare Lévy i Miwa Kai, laureatka Cesarskiej Akademii Muzycznej w Tokio, uczennica znanego wirtuoza, prof. Szapiro, ucznia śp. Józefa Śliwińskiego. Szkoła pianistyczna francuska reprezentowana była bardzo obficie, ponieważ poza wymienionymi 10 obywatelami francuskimi, wzięli w konkursie udział niektórzy cudzoziemcy innych narodowości, wychowankowie jednak wielkich uczelni francuskich.

Dokoła stołów sędziowskich zasiadł tym razem cały zastęp powszechnie znanych pianistów warszawskich oraz liczne grono artystów-pedagogów zagranicznych: G. Agosti, prof. Król. Kons. w Mediolanie; W. Backhaus; A. Brugnoli, prof. Król. Kons. we Florencji; E. Frey, prof. Kons. Muz. w Zürichu; A. Hoehn, prof. Wyższ. Szk. Muz. w Düsseldorfie; I. Keeri-Szántó, prof. Król. Ak. Muz. w Budapeszcie; L. Lévy, prof. Państw. Kons. w Paryżu; L. Margaritis, prof. „Mozarteum" w Salzburgu i Król. Kons. w Salonikach; H. Neuhaus, dyr. Państw. Kons. w Moskwie; I. Philipp, prof. Państw. Kons. w Paryżu; R. Rösler, prof. Państw. Akad. Muz. w Berlinie; E. von Sauer, tajny radca i prof. Państw. Ak. Muz. w Wiedniu; P. Schuberts, prof. Państw. Kons. w Rydze; I. Stefaniai, prof. Król. Ak. Muz. w Budapeszcie i A. Stoyanoff, prof. Ak. Muz. w Sofii. Jury zagraniczne złożone było wyłącznie z zawodowych pianistów. W skład jury polskiego, poza zawodowymi pianistami, weszli zgodnie z ustalonym przez władze Wyższej Szk. Muz. im. Chopina regulaminem III Chopinowskiego Konkursu: rektor Państw. Konserw. w Warszawie i przedstawiciel Ministerstwa W. R. i O. P. oraz jako przewodniczący jury, dyrektor Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina i Warsz. Tow. Muz.

Prezydium jury konkursowego stanowili: dyr. Adam Wieniawski, jako przewodniczący, pp. Wilhelm Backhaus, I. Philipp i Emil von Sauer, jako wiceprzewodniczący, oraz prof. Bolesław Woytowicz, jako sekretarz.

Głosowania odbyły się jawnie (każdy z członków jury podpisywał swoją kartę punktacyjną pełnym swoim nazwiskiem) w sposób następujący: Członkowie sądu konkursowego stawiali punkty (do 30) za wykonanie przez kandydatów utworów, objętych programem pierwszego etapu konkursu (recitalu). 21 uczestników konkursu, którzy otrzymali największą ilość punktów, wystąpiło powtórnie, w dwóch ostatnich dniach

konkursu, w jednym z Koncertów fortepianowych Fr. Chopina z towarzyszeniem orkiestry, otrzymując ponowną punktację (do 30). Łączna suma punktacji z pierwszego i drugiego etapu konkursu rozstrzygnęła o wysokości nagrody. Przyznanie nagród nastąpiło w kolejności otrzymanych punktów. Nagrody były nierozdzielne.

Dla utrzymania zupełnej równowagi punktacji w stosunku do wszystkich uczestników konkursu, liczba głosujących członków sądu konkursowego była stale ta sama. W tym celu, w razie zupełnej niemożności wzięcia udziału w którejkolwiek audycji konkursowej, nieobecny członek jury, w porozumieniu z przewodniczącym, oddawał swój głos jednemu z kolegów w sądzie konkursowym. Ta sama zasada obowiązywała zagranicznych członków jury, spóźnionych na rozpoczęcie konkursu, lub zmuszonych opuścić konkurs przed jego ukończeniem.

Kolejność występów została ustalona drogą losowania w sobotę, dnia 20 lutego 1937 r. o godz. 12 w lokalu Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina, w obecności przewodniczącego i członków jury.

Z ostatecznie przyjętych w styczniu 105 uczestników wystąpiło na konkursie 80. Część uczestników nie przybyła do Warszawy z powodu panującej w tym czasie w całej niemal Europie grypy, pozostali zaś wycofali się dobrowolnie z ciężkiego turnieju pianistycznego po wysłuchaniu wybitniejszych kandydatów, z którymi obawiali się współzawodniczyć.

Audycje konkursowe odbyły się bez wyjątku w przewidzianym z góry okresie od 21 lutego do 12 marca. Ogólny poziom okazał się ponownie bardzo wysoki. Do rozgrywek finałowych czyli do II etapu konkursu (Koncerty chopinowskie z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Warszawskiej, pod dyrekcją pp. kapelmistrzów Bierdiajewa, Ozimińskiego i Wolfstala) dopuściło jury 21 osób.

W wyniku ostatecznym, po 5-godzinnych pracach, ustalono drogą jawnej punktacji następującą kolejność nagród i dyplomów honorowych:

1. J. Zak (Z. S. R. R.) I nagroda 5.000 zł Pana Prezydenta Rzeczypospolitej;
2. R. Tamarkina (Z. S. R. R.) II nagroda 2.500 zł Pana Ministra Oświaty;
3. W. Małcużyński (Polska) III nagroda 2.500 zł Pana Ministra Spraw Zagranicznych;
4. Lance Dossor (Anglia) IV nagroda 2.000 zł Pana Prezydenta m. st. Warszawy;
5. Agi Jambor (Węgry) V nagroda 2.000 zł Filharmonii Warszawskiej;
6. Edith Axenfeld (Niemcy) VI nagroda 1.000 zł Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego;
7. Monique de la Bruchollerie (Francja) VII nagroda bezimienna;
8. Jan Ekier (Polska) 500 zł I nagroda publiczności;
9. Tatiana Goldfarb (Z. S. R. R.) 500 zł II nagroda publiczności;
10. Olga Iliwicka (Polska) 500 zł III nagroda publiczności;
11. Pierre Maillard-Verger (Francja) 500 zł IV nagroda publiczności;
12. Lélia Gousseau (Francja) 250 zł nagroda im. H. Markiewicza;
13. Halina Kulmanowicz 200 zł nagroda Kina Casino.

Do 13 powyższych kolejnych nagród dochodzi szereg nagród specjalnych. Nagrodę Polskiego Radia (pośmiertna srebrna maska Fryderyka Chopina) za najlepsze wykonanie Mazurków otrzymał p. J. Zak wraz z dodatkową pieniężną 250 zł firmy A. G. B. Ten sam pianista zdobył też wieniec z brązu, ofiarowany zdobywcy I nagrody przez inicjatora chopinowskich konkursów, prof. J. Żurawlewa. Nagrodę Instytutu Fryd. Chopina w wysokości 500 zł za najlepiej wykonaną Sonatę uzyskał p. Lance Dossor.

Nagrodę 500 zł im. śp. Zawady, dla najzaszczytniej wyróżnionego wychowanka lub wychowanki Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina w Warszawie, otrzymała p. O. Iliwicka.

Ponadto, poza kolejnością zdobytych punktów rozdane zostały następujące nagrody specjalne dodatkowe: Bezimienna 500 zł dla najlepszego uczestnika austriackiego w wieku poniżej lat 20 — Evi Wächter; J. E. Pana Ambasadora Italii 300 zł dla najlepszego uczestnika italskiego — p. Pina Pittini; grupy słuchaczy polskich i zagranicznych 300 zł dla najlepszego uczestnika spoza Europy — p. Chieko Hara (Japonia).

W kolejności punktacji otrzymali Dyplomy Honorowe, poczynając od 14 do 28 miejsca, pp. G. Farago (Węgry), Chieko Hara (Japonia), Colette Gaveau (Francja), Zbigniew Grzybowski i Jan Bereżyński (Polska), Nina Emelianowa (Z. S. R. R.), Marta Blaha (Węgry), Viktorie Švihlikova (Czechosłowacja), Josef Weingarten (Węgry), Marie Warrot (Francja) Fryderyk Portnoj i Paulina Szmukler (Polska), Marguerite de Siebenthal (Szwajcaria), Helena Landau i Maria Bilińska-Riegerowa (Polska).

Olbrzymie zainteresowanie publiczności przejawiło się w wyjątkowo wielkiej frekwencji, niesłabnącej od 1 do ostatniego dnia konkursu.

Wszyscy uczestnicy, z członkami Jury i Komitetem Organizacyjnym na czele, podejmowani byli dnia 9 marca herbatką na zamku przez Dostojnego Protektora Konkursu, Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, prof. Ignacego Mościckiego, w obecności korpusu dyplomatycznego.

Poza tym odbył się 6 marca w związku z konkursem raut w Klubie Urzędników Polskiej Służby Zagranicznej, na którym świetny zespół taneczny p. Janiny Mieczyńskiej wykonał na cześć zagranicznych gości szereg tańców polskich w strojach ludowych, a 2 marca zorganizowała Bratnia Pomoc uczniów Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fr. Chopina przyjęcie wieczorne w sali im. Karłowicza dla kolegów i koleżanek polskich i zagranicznych, biorących udział w konkursie. Zorganizowano też wycieczkę do Żelazowej Woli oraz zwiedzanie pamiątek chopinowskich na terenie Warszawy.

III Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina odbił się za granicą jeszcze głośniejszym od poprzednich dwóch echem, zyskując powszechne uznanie dla sprężystej swej organizacji i dla imponująco objawionego poziomu gościnności i kultury społeczno-artystycznej polskiej, popularyzując nadal coraz okazalej i szerzej nieśmiertelne tworzywo Fryderyka Chopina.



(Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie)

Ostatni fortepian Chopina i jego krzesło na I. Wystawie Chopinowskiej w r. 1932 w Muzeum Narodowym w Warszawie

FRYDERYK CHOPIN W POLSKIM RADIO
Sprawozdanie od 1/X. 1936 r. do 28/II. 1937 r.

Twórczość Fryderyka Chopina jest jednym z najwspanialszych pomników ducha polskiego, a przy tym, dzięki specjalnym sposobom wypowiadania się sztuki muzycznej, jest zrozumiałą dla większości świata kulturalnego. Doceniając ogromną artystyczną i propagandową wartość tego faktu, Polskie Radio postanowiło stworzyć z Polski główny ośrodek kultu chopinowskiego, skąd geniusz największego dotychczas kompozytora polskiego promieniowałby na całą kulę ziemską.

Na wstępie trzeba zwrócić uwagę na specyficzny charakter radia, wymagający ciągłej zmiany form audycyj, do czego należy dostosowywać w każdym sezonie plan tej akcji nakreślonej na szeroką skalę i dalszą metę.

W wyniku tak pojmowanych obowiązków i zamierzeń, postanowiono koncerty chopinowskie zgrupować w bieżącym sezonie w następujących zasadniczych cyklach:

a) cykl 14—16 audycyj, nadawanych w odstępach dwutygodniowych w wykonaniu wybitnych artystów zagranicznych (Celem tej imprezy, przeznaczonej zarówno dla kraju jak i zagranicy, jest między innymi chęć ściągnięcia do Polski międzynarodowej elity pianistycznej dla wymiany i porównania estetycznych zapatrywań artystów obcych z obowiązującymi dotychczas u nas tradycjami chopinowskimi).

Dotychczas w wymienionym okresie wystąpili przed naszym mikrofonem następujący artyści: Egon Petri, Marcel Ciampi, Imre Ungar, Shura Czerkasky, Claudio Arrau, Alfred Hoehn, Kurt Engel, Sergiusz Tager, Alfred Kitchin i Emil Frey.

b) Drugim cyklem, nadawanym naprzemian z pierwszym, były tzw. ,,Opowieści o Chopinie". Myślą przewodnią tych audycyj było literackie opracowanie najważniejszych wydarzeń z życia Chopina, przy czym ilustracje muzyczne były możliwie ściśle związane z tłem literackim. Cykl ten przyjęty był przez radiosłuchaczy nadzwyczaj przychylnie, co znalazło swój wyraz w licznej, życzliwie nastrojonej korespondencji.

Literackiej oprawy tych audycyj podjęli się następujący literaci: Juliusz Kaden-Bandrowski, który zainaugurował cykl, Maria Kuncewiczowa, która przygotowała 2 opowieści, zaś Witold Hulewicz i Jarosław Iwaszkiewicz dali każdy po 3 obrazy.

Wykonawcami muzycznymi byli: Henryk Sztompka (3 występy), Stanisław Szpinalski (3 występy), Zofia Rabcewiczowa (2 występy), Józef Smidowicz (1 występ). Ponadto wzięli udział w cyklu: Aniela Szlemińska (śpiew), Zofia Adamska (wiolonczela) i Józef Korolkiewicz (śpiew).

c) Trzecim ważnym krokiem było udzielenie organizatorom Konkursu Chopinowskiego w Warszawie daleko posuniętej gościnności na polskich falach przez transmitowanie poszczególnych faz, tego jedynego w swoim rodzaju, turnieju pianistycznego.

Obok tych zasadniczych zamierzeń P. R. nie ominęło żadnej sposobności wykonywania dzieł chopinowskich i były one wielokrotnie uwzględnione w programach radiowych. Należy wymienić recital Józefa Turczyńskiego w rocznicę śmierci Chopina. Następnie zanotować wypada, iż wykonano „Kontredans" — kameralny utwór, rzadko pojawiający się na estradach. Poza tym wspomnieć trzeba, iż cykl pierwszy poprzedzony został we wrześniu występami artystów polskich: Zofii Rabcewiczowej, Józefa Smidowicza, Henryka Sztopki, Stanisława Szpinalskiego i Stanisława Niedzielskiego.

SPRAWY INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

Historia powstania Instytutu

(Lipiec 1933 — kwiecień 1934).

Dnia 17 lipca 1933 r. złożył mi wizytę w gmachu Ministerstwa Oświaty p. Mieczysław Idzikowski. Mieliśmy dłuższą rozmowę, w której p. Idzikowski poruszył sprawę pierwszego kompletnego polskiego wydawnictwa dzieł Chopina. Myśl ta nie była nowa. Od wielu lat ambicja polska nie mogła się pogodzić z faktem, że Polska — ojczyzna Chopina — nie ma wydania całości jego dzieł, gdy Niemcy mają 10 wydań, Rosja 2 itd. Wydawnictwo, dokonane przez Uniwersytet Oksfordzki, obarczyło jeszcze jednym ciężkim wyrzutem sumienie Polski... I ten oto pozornie mało znaczący fakt, jakim była wizyta u mnie p. Idzikowskiego, stał się jednak bodźcem i początkiem dalszej akcji, w wyniku której powstał Instytut Fryderyka Chopina.

Postanowiliśmy przystąpić do pracy natychmiast i z całą energią. Powstała myśl utworzenia stowarzyszenia chopinowskiego. Działaliśmy na razie w wielkiej tajemnicy. Projekt polskiego wydawnictwa dzieł Chopina przedstawiliśmy Ignacemu Paderewskiemu za pośrednictwem p. Henryka Opieńskiego, który poinformował nas o życzliwym ustosunkowaniu się Paderewskiego do naszej sprawy. Jako podstawę finansową stowarzyszenia wysunął p. Idzikowski projekt przywrócenia prawa autorskiego na dzieła Chopina. Dochody płynące z tego źródła Rząd Polski przekazywałby stowarzyszeniu na cele wydawnicze. Liczyliśmy również na pomoc Ministerstwa Oświaty, Funduszu Kultury, miasta Warszawy, na zrozumienie dla tej sprawy szerokich sfer inteligencji.

W połowie września 1933 r. wyszliśmy ze stanu konspiracji i przystąpiliśmy do tworzenia komitetu organizacyjnego. Jakkolwiek od początku zakreśliliśmy wyczerpująco cele stowarzyszenia, jednak cele wydawnicze zawsze były na pierwszym miejscu. Od chwili przystąpienia do nas p. Leopolda Binentala działy muzealny i archiwalny zostały należycie ugruntowane i znalazły właściwe im miejsce w planie naszych prac.

Do komitetu organizacyjnego kolejno weszli: p. Władysław Idzikowski, jako fachowiec-wydawca, p. Mieczysław Łubkowski — jako właściciel pisma codziennego i wielki meloman, p. Leopold Binental — jako wybitny chopinolog, p. Karol Stromenger — jako przedstawiciel krytyki muzycznej, p. Maurycy Mayzel, jako przedstawiciel Zarządu Miasta st. Warszawy, oraz p. Zofia Jaroszewiczowa. W tym szczupłym gronie odbyliśmy dziesięć posiedzeń w dniach 3, 10, 22, 28/X., 5/XI., 6/XII. 1933 r. 14/I. 22/II., 17/III. 1934 r. Już na pierwszym posiedzeniu cele stowarzyszenia były w ogólnych zarysach ustalone, a stowarzyszenie otrzymało swoją pierwszą nazwę Instytut Chopina. Poczynione kroki

celem pozyskania dla naszej sprawy osoby Ignacego Paderewskiego znalazły uznanie Komitetu. Na drugim posiedzeniu został zgłoszony wniosek p. Idzikowskiego o przywróceniu prawa autorskiego na dzieła Chopina, a na wniosek p. L. Binentala, stowarzyszenie otrzymało swoją dzisiejszą nazwę: Instytut Fryderyka Chopina. Następnie powierzono mi opracowanie projektu Statutu, który po wyczerpującej dyskusji został przyjęty na posiedzeniu 14/I. 1934 r.

Dążąc do pozyskania dla akcji Instytutu p. Ministra W. R. i O. P. i p. Premiera Janusza Jędrzejewicza, powierzono p. Binentalowi i p. M. Idzikowskiemu opracowanie memoriału o celach stowarzyszenia. Memoriał ten był przyjęty i podpisany przez członków Komitetu dnia 28/X. 1933 r., zaś dnia 22/XI. został złożony na ręce p. Naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki dra Władysława Zawistowskiego, który przedstawił go p. Premierowi. P. Premier zainteresował się pracami Komitetu oraz polecił przedstawić sobie Statut i projekt ustawy o przywróceniu prawa autorskiego. Jednocześnie delegacja Instytutu zaprosiła p. Premiera na pierwszego członka założyciela Instytutu. Na projekcie Statutu zostały złożone 32 podpisy członków założycieli. Są to p. Premier J. Jędrzejewicz, p. minister Józef Beck, wiceminister ks. Żongołłowicz, p. wiceminister W. Korsak, p. min. August Zaleski, pp. Wł. Jaroszewicz, F. Hoesick, St. Niewiadomski, gen. K. Sosnkowski, Wł. Zawistowski, F. Pułaski, hr. Raczyński Edward, St. Demby, E. Lauterbach, T. Zieliński, W. Sieroszewski, T. Pruszkowski, K. Szymanowski, dr J. Piątek, H. Opieński, Eug. Morawski, E. Młynarski, J. Kaden-Bandrowski, A. Wieniawski i członkowie Komitetu Organizacyjnego w liczbie ośmiu. Statut został złożony do Komisariatu Rządu m. st. W-wy; w dniu 17 marca 1934 zostało przez Komisariat wpisane do rejestru stowarzyszeń i związków stowarzyszenie pod nazwą ,,Instytut Fryderyka Chopina".

Po spełnieniu obowiązków, ciążących na Komitecie Organizacyjnym, należało zwołać Pierwsze Walne Zgromadzenie Członków Założycieli Instytutu. Jednak na wniosek p. Binentala postanowiono urządzić przed Walnym Zgromadzeniem — zebranie informacyjne, na którym Komitet Organizacyjny zapoznałby bliżej członków założycieli z zadaniami powstającego Instytutu. W dniu 11 kwietnia r. 1934 w wielkiej sali Min. Oświaty odbyło się zebranie informacyjne. Zebranie zagaił przewodniczący Komitetu Organizacyjnego prof. Witold Maliszewski, podając w zarysie historię powstania Instytutu. Po objęciu przewodnictwa zebrania przez prezesa Akademii Literatury p. Wacława Sieroszewskiego, zgodnie z porządkiem dziennym zostały wygłoszone sprawozdania o działach Instytutu: p. L. Binentala: ,,O muzeum, archiwum i bibliotece Instytutu Fr. Chopina", p. M. Idzikowskiego: ,,O urzeczywistnieniu w Polsce pierwszego kompletnego naukowo-artystycznego wydawnictwa dzieł Fr. Chopina". Następnie przemawiał W. Maliszewski o całokształcie projektowanych prac Instytutu Fr. Chopina. W dyskusji p. F. Pułaski wskazał na potrzebę ścisłej współpracy Instytutu z Polskim Radiem. Na zebraniu został uchwalony porządek dzienny Pierwszego Walnego Zgromadzenia Członków Założycieli Instytutu Fr. Chopina.

Zebranie informacyjne z dnia 11. IV. 1934 r. zamyka okres prac przygotowawczych, poprzedzających powstanie Instytutu Fr. Chopina.

18 kwietnia roku 1934 o godz. 5 m. 30 pp. w sali Prezydium Rady Ministrów pod przewodnictwem p. Ministra Oświaty Wacława Jędrzejewicza odbyło się Pierwsze Walne Zgromadzenie Członków Założycieli Instytutu. Ten dzień 18/IV. 1934 r. jest datą, od której Instytut Fryderyka Chopina rozpoczął swoją działalność.

Witold Maliszewski.

Działalność Instytutu

(Kwiecień 1934 — marzec 1936).

Dnia 17 marca 1934 r. został zatwierdzony za Nr B. S. II-3/415 przez Komisariat Rządu m. st. Warszawy statut stowarzyszenia, opracowany przez członków Komisji Organizacyjnej pp. Leopolda Binentala, Mieczysława Idzikowskiego, Maurycego Mayzla, Witolda Maliszewskiego i podpisany przez członków założycieli (wymienionych w „Historii powstania Instytutu F. Ch.“, str. 51).

Dnia 18 kwietnia 1934 r. na Pierwszym Walnym Zgromadzeniu Stowarzyszenia, przedłożono sprawozdanie Komisji Organizacyjnej Instytutu, omówiono program działalności na okres najbliższy i dokonano wyboru władz stowarzyszenia, które ukonstytuowały się jak następuje:

Zarząd: p. August Zaleski — prezes, p. Witold Maliszewski — wiceprezes, p. Leopold Binental — sekretarz, p. Zofia Jaroszewiczowa — skarbnik, p. Franciszek Pułaski, p. Stanisław Niewiadomski, p. Władysław Korsak — członkowie zarządu, p. Mieczysław Idzikowski — zastępca członka zarządu i sekretarza, p. Karol Stromenger — zastępca członka zarządu, p. Adam Wieniawski — zastępca członka zarządu.

Komisja rewizyjna: p. Stefan Demby, p. Maurycy Mayzel, p. Eugeniusz Morawski.

Sąd rozjemczy: p. Juliusz Kaden-Bandrowski, p. gen. Kazimierz Sosnkowski, p. Karol Szymanowski — członkowie, p. Alfred Lauterbach — zastępca członka.

Zarząd I. F. C. odbył w r. 1934/35 — 22 posiedzenia, w których brali udział stali delegaci: Min. W. R. i O. P. — Rektor Konserwatorium p. Eugeniusz Morawski, delegat M. S. Z. i delegat Zarządu m. st. Warszawy p. Tadeusz Czerniawski. Jako jedno z czołowych zagadnień w pracy organizacyjnej Zarządu wysunęła się sprawa stałej siedziby Instytutu i kwestii zdobycia funduszów. W związku z tym w listopadzie 1934 r. Zarząd wystosował do p. Prezydenta miasta memoriał, w którym uzasadniając doniosłe znaczenie Instytutu Fr. Chopina dla stolicy, zwrócił się równocześnie z prośbą o wyznaczenie stałego lokalu dla Instytutu i przyznanie subwencji. Poczyniono również starania o subwencje w Prezydium Rady Ministrów, Ministerstwie W. R. i O. P. i w Funduszu Kultury Narodowej. M. Z. S. ofiarowało Instytutowi jednorazowy zasiłek w wysokości 1.000 zł oraz Min. W. R. i O. P. przekazało Instytutowi na koszta kancelaryjne w trzech ratach po 200 zł razem zł 600.

Zarząd Instytutu poczynił starania u p. Min. W. R. i O. P., pod opieką którego znajduje się, o przywrócenie na twórczość Chopina w Polsce prawa autorskiego. W związku z tym Zarząd podjął się starania o uzyskanie dla Instytutu praw stowarzyszenia wyższej użyteczności publicznej. Należy podkreślić obywatelskie stanowisko Polskiego Radia, które w uznaniu celów Instytutu zadeklarowało pismem z dnia 22 czerwca 1934 r. stałe opłaty od dnia 1 lipca 1934 r. tantiem za wszelkie radiowe audycje chopinowskie w Polsce. W zakresie prac wydawniczych, Zarząd dążąc do spopularyzowania kultu Chopina w Polsce, ogłosił konkurs na dziełko o Fr. Chopinie dla użytku w szkołach powszechnych. Ponieważ jednak żadna z nadesłanych na konkurs 25 prac nie odpowiadała warunkom, postanowiono ogłosić nowy konkurs. Zarząd postanowił przystąpić do wydawania własnego organu, poświęconego wyłącznie sprawom chopinowskim. Redakcję Kwartalnika powierzono pp.: prof. L. Binentalowi, doc. dr B. Wójcik-Keuprulian, prof. St. Niewiadomskiemu. Zarząd postanowił przystąpić do prac nad generalnym Katalogiem twórczości Chopina, mającym zawierać wydawnictwa dzieł Chopina, oraz wszelkich prac o Chopinie, wykaz nagrań utworów chopinow-

skich na instrumentach muzyczno-mechanicznych. Katalog ten nosiłby charakter pomocy naukowej oraz środka propagandowego i handlowego w dziedzinie chopinoznawstwa.

W dziedzinie prac muzealno-bibliotecznych na czoło wszystkich zagadnień wysunęła się sprawa nabycia wielkiego zbioru autografów dzieł Chopina. Z powodu jednak braku funduszów, mimo wysiłków Instytutu nie zdołano sprawy tej zrealizować w 1934—1935 r.

Mimo ograniczonych funduszów Instytut nabył m. in. od rodziny Chopina autograf Tria Chopina i 3 tomy dzieł Chopina w pierwszym wydaniu paryskim; ponadto z innego źródła list Chopina do Fontany.

Instytut otrzymał w darze od jednej z fabryk gramofonowych komplet nagrań Chopina, oraz egzemplarze nutowe i publikacje o Chopinie od wydawców polskich i zagranicznych.

Na koniec godzi się wspomnieć, że staraniem Instytutu odbyło się w 125 rocznicę urodzin Chopina uroczyste nabożeństwo żałobne w kościele Św. Krzyża. Uroczystość związana była z odsłonięciem i poświęceniem nowej tablicy marmurowej w miejscu, gdzie spoczywa serce Chopina, dawna bowiem tablica zawierała mylną datę urodzin Fryderyka Chopina.

W okresie od 18 kwietnia 1934 r. do 1 lutego 1936 r. wobec szczupłości funduszów, Instytut nie posiadał własnej siedziby. Posiedzenia odbywały się w użyczonej przez Bank Handlowy sali posiedzeń lub w mieszkaniu prezesa Instytutu. Również wszelkie czynności biurowe spełniał honorowo zastępca sekretarza Instytutu.

Od 1 lutego 1936 r. Zarząd wynajął tymczasowy lokal na biuro, zaangażował urzędniczkę, zakupił konieczne sprzęty biurowe. W tym okresie liczba członków stowarzyszenia powiększyła się o następujące osoby: pp. Balickiego Juliusza, Bronarskiego Ludwika, Ciechomską Ludwikę, Drzewieckiego Zbigniewa, Głowackiego Jana, Klechniowską Marię, Lissę Zofię, Łobczewską Stefanię, Rabcewiczową Zofię, Robowską Lucynę, Sikorskiego Kazimierza, Śledzińskiego Stefana, Śmidowicza Józefa, Turczyńskiego Józefa, Windakiewiczową Helenę, Woytowicza Bolesława, Wróblewską Zofię.

W dniu 18 marca 1936 r. odbyło się II walne zgromadzenie członków stowarzyszenia. Po udzieleniu votum zaufania dla działalności i gospodarki Zarządu, dokonano uzupełniających wyborów 2 członków Zarządu w miejsce ustępujących w drodze losowania pp. Augusta Zaleskiego i Leopolda Binentala, których wybrano ponownie, i trzech zastępców do Zarządu pp.: Bronisławę Keuprulian, Marię Klechniowską i Zofię Wróblewską. Do Komisji Rewizyjnej: pp. Maurycego Mayzla, Lucynę Robowską Stefana Dembego i Marię Mirską. Na członków Sądu Rozjemczego wybrano pp.: J. Kaden-Bandrowskiego, Alfreda Lauterbacha, Kazimierza Sosnkowskiego, Karola Szymanowskiego.

Na pierwszym posiedzeniu po 18. III. 36 r. wybrano do prezydium następujące osoby: prezes — p. A. Zaleski (ponownie) wiceprezes — p. Witold Maliszewski, skarbnik — p. J. Jaroszewiczowa-Pruska, zast. skarb. p. dr Jan Piątek, sekretarz — p. Mieczysław Idzikowski.

W okresie od 18 marca 1936 r. do 15 marca 1937 r. Zarząd odbył 16 posiedzeń. Sprawozdanie z działalności Zarządu za ten okres podamy w najbliższym numerze organu naszego stowarzyszenia.

Mieczysław Idzikowski.
Sekretarz I. F. CH.

Zmarli członkowie Instytutu:

śp.

EMIL MŁYNARSKI, MIECZYSŁAW ŁUBKOWSKI, STANISŁAW NIEWIADOMSKI, KAROL SZYMANOWSKI

KRONIKA

Ofiary pieniężne na cele Instytutu złożyli: p. dr Garbowski z Bydgoszczy zł 100, p. Szczepańska zł 1, p. Makowski zł 6, Zakłady „Solvay“ w Polsce zł 1000 — tytułem subwencji na polskie wydanie dzieł F. Chopina.

Przedmioty ofiarowane do zbiorów Instytutu: p. konsul M. Czudowski — list Elsnera do Chopina, p. dr B. Keuprulian — komplet czasop. „Muzyka“ zawierający artykuły o Chopinie, p. F. Grąbczewski — portret Chopina.

Autografy Fr. Chopina, znajdujące się w zbiorach Instytutu: 1. Trio (31 stron pisma). 2. List do Fontany. 3. List do rodziców i sióstr z Kowalewa. 4. List do rodziców z dn. 10 VIII. 1824 r. 5. Powinszowanie dla matki z dn. 16. IV. 1817 r. 6. Powinszowanie dla ojca z dn. 6. XII. 1818 r. 7. Powinszowanie dla ojca z dn. 6. XII. 1816 r. 8. Cztery kartki Kuriera Szafarskiego: a) z dnia 16 sierpnia 1824 r., b) z dnia 27 sierpnia 1824 r., c) z dnia 31 sierpnia 1824 r., d) z dnia 3 września 1824 r. 9. Dwa podpisy Fr. Chopina.

Książki i nuty ofiarowane do zbiorów Instytutu: 1. Arct Michał — Warszawa, nut 24, książek 1; 2. Barwicki — Poznań, nut 4; 3. Breitkopf i Härtel — Lipsk, książek 8; 4. Fazer — Helsingfors, nut 1; 5. Gebethner i Wolff — W-wa, nut 436; 6. Gliński Mateusz — W-wa, książek 2; 7. Idzikowski Leon — W-wa nut 26; 8. Idzikowski Wł. — W-wa, nut 1; 9. Jakubowski — Lwów, książek 1; 10. Keuprulian B. — W-wa, książek 5; 11. Książnica „Atlas“ — W-wa, książek 2; 12. Księgar. św. Wojciecha — Poznań, książek 1; 13. Two Wyd. Muz. Pol. — W-wa, książek 1; 14. Scheiner Paul — Würzburg, książek 1; 15. Universal Edition — Wiedeń, nut 21 tomów; 16. Warszaw. T-wo Muzyczne, nut 1; 17. Wiadom. Literac. — W-wa, książek 1.

Płyty gramofonowe ofiarowane do zbiorów Instytutu;

„Polskie Zakłady Fonograficzne“ — W-wa, komplet nagrań Chopina polskiej produkcji marki „Odeon“: „Syrena-Rekord Sp. Akc. “, komplet nagrań Chopina produkcji marki „Syrena“.

Instytut Fryderyka Chopina rozpoczął prace przygotowawcze do odnowienia zaniedbanego grobu Fryderyka Chopina na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu.



RĘKOPISY I PAMIĄTKI CHOPINOWSKIE ZAKUPIONE PRZEZ RZĄD POLSKI

Dzięki usilnym i wytrwałym staraniom Zarządu Instytutu Fryderyka Chopina Rząd nasz po długotrwałych pertraktacjach z właścicielami pamiątek chopinowskich w Niemczech, a przy gorącym zainteresowaniu i współpracy ze strony Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Ministerstwa Skarbu, Ministerstwa Komunikacji oraz Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Berlinie, zakupił w Lipsku za sumę 100.000 marek zbiór autografów i pamiątek chopinowskich, największy z istniejących dotychczas w Polsce. Obejmuje on:

1. Drugi koncert fortepianowy f-moll, op. 21 — autograf,
2. Cztery Mazurki, op. 24 — autograf,
3. Dwanaście Etiud, op. 25 — kopia autoryzowana,
4. Nokturn Des-dur, op. 27 nr 2 — autograf,
5. Cztery Mazurki, op. 30 — kopia autoryzowana,
6. Scherzo b-moll, op. 31 — kopia autoryzowana,
7. Cztery Mazurki, op. 33 — autograf,
8. Sonata b-moll, op. 35 — autograf,
9. Dwa Nokturny, op. 37 — kopia autoryzowana,
10. Scherzo cis-moll, op. 39 — autograf,
11. Dwa Polonezy, op. 40 — kopia autoryzowana,
12. Cztery Mazurki, op. 41 — kopia zwykła,
13. Allegro de Concert, op. 46 — autograf,
14. Fantazja f-moll, op. 49 — autograf,
15. Dwa Nokturny, op. 55 — autograf,
16. Trzy Mazurki, op. 56 — autograf,
17. Berceuse Des-dur, op. 57 — kopia autoryzowana,
18. Sonata h-moll, op. 58 — autograf,
19. Polonez-Fantazja, As-dur, op. 61 — autograf,
20. Dwa Nokturny, op. 62 — autograf.

Zbiór listów zawiera pisma od następujących osób: Charles Alkan, Madame de Corbonne, A. de Custin (2 listy), Cath. Dilles de Pereira, Józef Elsner (2 listy), Ferdynand Hiller, Legouvé (2 listy), Stefan Witwicki (2 listy), Albert Żywny i Sina.

Zbiór daguerrotypów zawiera dwie identyczne podobizny Chopina „en face“ i jeden portret z profilu.

Pozyskanie tego bezcennego zbioru dla Polski nie tylko wzbogaca skarb naszych pamiątek narodowych, lecz także wzmacnia podwaliny do badań nad twórczością Chopina.

Sprawozdanie szczegółowe z przebiegu transakcji uwieńczonej tak pomyślnym rezultatem zamieścimy w następnym zeszycie naszego pisma.

Wydawca: Instytut Fryderyka Chopina
Redaktor odpowiedzialny: Mieczysław Idzikowski

Drukiem Zakładów Graficznych „Biblioteka Polska“ w Bydgoszczy




INSTYTVT FRYDERYKA CHOPINA